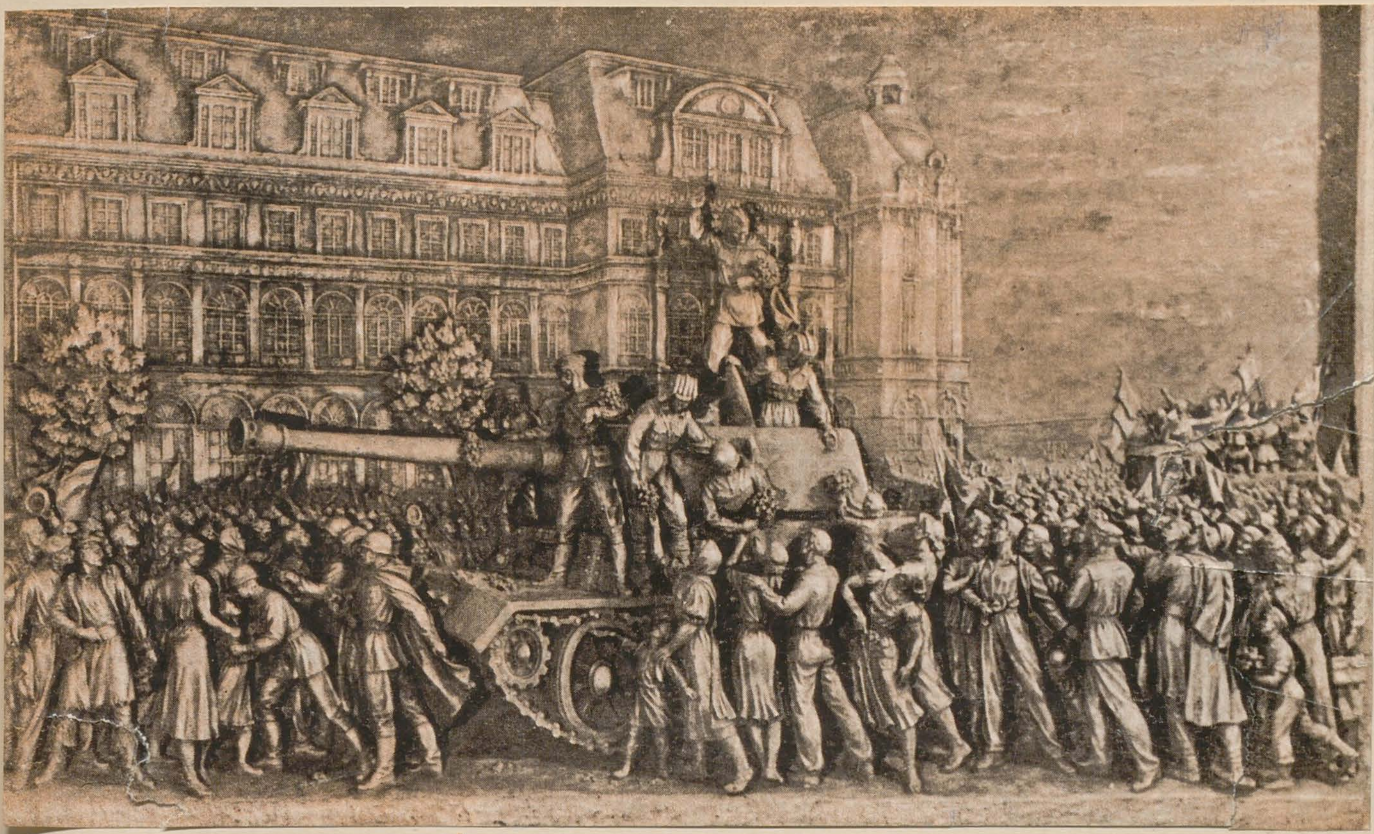


# ARTA PLASTICĂ

2

# ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

2
1954

Clişeul de pe copertă: CONSTANTIN BARASCHI — *Eliberarea*

BORIS CARAGEA

V. I. Lenin

MAXIMILIAN SCHULMANN

I. V. Stalin la Congresul al XIX-lea al P.C.U.S

# ZECE ANI DE RODNICE ÎNFĂPTUIRI

Se împlinesc zece ani de viață liberă a poporului nostru în patria sa dezrobită de sub jugul fascist de către glorioșii ostași ai marii armate sovietice. 23 August 1944 este pragul luminos între două lumi, poarta deschisă pe care poporul romîn, condus de partidul clasei sale muncitoare a pășit pentru totdeauna pe calea unei vieți demne, plină de avînt creator, avînd ca țintă supremă făurirea propriei sale fericiri și bune stări. An de an, lună de lună, oamenii muncii au dus și duc o luptă îndîrjită pentru consolidarea, dezvoltarea și cucerirea de noi poziții în toate domeniile activității economice, politice, sociale, culturale. Drumul lor e luminat de măreața învățătură a lui Marx, Engels, Lenin, Stalin, pe care Partidul Muncitoresc Romîn o aplică consecvent și creator la condițiile istorice și sociale concrete ale țării noastre.

In acest răstimp atît de scurt, care ne desparte de 23 August 1944, în țara noastră s-au petrecut transformări revoluționare fundamentale. Puterea de stat a trecut în întregime în mîinile poporului în cadrul regimului de democrație populară, a cărui forță principală este alianța trainică dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare. Moșierimea și marea burghezie au fost desființate ca clase. Poporului muncitor i-au fost asigurate și garantate cele mai largi libertăți democratice. Cu ajutorul multilateral și folosind uriașa experiență a Uniunii Sovietice, au fost puse bazele unei puternice industrii socialiste; a început procesul complex al transformării socialiste a satului, care se dezvoltă treptat dar sigur, potrivit politicii clar văzătoare a partidului nostru. Intreg poporul muncitor își îndreaptă eforturile în vederea îndeplinirii planului cincinal și a traducerii în viață a Hotărîrilor Plenarei din august 1953 ale C.C. al P.M.R., privitor la ridicarea nivelului de trai al poporului, prin dezvoltarea producției agricole și a industriei bunurilor de larg consum.

Transformări nu mai puțin profunde, și fără de care nici n-ar fi fost de închipuit cuceririle poporului nostru, s-au petrecut în conștiința maselor. Indrumați de partid, oamenii își făuresc pe zi ce trece o nouă concepție despre viață, o nouă atitudine față de muncă, față de problemele colectivității și ale propriei lor vieți personale. Spiritul individualist, egoist, infiltrat an de an și decenii de-a rîndul prin educația burgheză, este înlăturat tot mai mult. In locul mentalității vechi se naște o nouă mentalitate, socialistă, o nouă înțelegere, infinit mai înaltă, cu privire la faptele vieții sociale și individuale a omului. Dragostea profundă față de patria socialistă, sentimentul solidarității muncitorești internaționale, ura aprinsă și vigilența împotriva dușmanilor imperialiști ai progresului și păcii și a dușmanului de clasă din interior, eroismul și interesul creator în procesul făuririi bunurilor materiale, ajutorul reciproc și emulația în numele cauzei comune a construcției socialiste, respectarea principiilor înalte ale moralei proletare, au devenit și devin mereu mai mult caracteristici esențiale ale conștiinței unor mase tot mai largi de muncitori, țărani muncitori și intelectuali. Și tocmai acest proces adînc de restructurare a conștiinței umane și sociale a omului, tocmai apariția și dezvoltarea acestor trăsături spirituale noi, superioare, care s-au putut naște datorită schimbărilor petrecute în baza materială a societății noastre, în relațiile noi sociale, devin la rîndul lor o forță imensă care împinge țara noastră impetuos înainte. Viața sufletească, spirituală a omului nou, procesul complex și infinit de variat în care se făurește ea, constituie principala sursă de teme și idei a noii noastre arte.

23 August 1944 a descătușat nu numai forțele creatoare economice și politice ale poporului nostru ci și forțele sale artistice. Experiența nemăsurat de bogată a artei sovietice, la temelia căreia stă metoda realismului socialist, a constituit un ajutor inestimabil pentru noua epocă de dezvoltare a artei contemporane romînești.

Dacă înainte de 23 August, în perioada dintre cele două războaie mondiale, arta romînească fusese împinsă într-o mare măsură de cercurile guvernante burghezo-moșierești pe făgașul cosmopolitismului, pierzîndu-și în linii mari caracterul popular și național pe care-l avusese în sec. al XIX-lea — datorită creației clasicilor ei realiști — și devenise o artă care se adresa prin conținutul ei intimist, îngust și forma descompusă, unor cercuri restrînse de esteți decadenți, după eliberare și mai cu seamă după instaurarea regimului democrat popular, ea capătă un caracter realist din ce în ce mai pronunțat, adresîndu-se marilor mase de oameni ai muncii. In acești zece ani, tendințele inovatoare, sănătoase, populare ale artei noastre

noi, stimulate puternic de politica culturală a partidului și guvernului nostru și bucurîndu-se de adeziunea marii majorități a artiștilor, atît a celor tineri cît și a celor mai bune forțe din vechea generație, și-au cucerit prin luptă ascuțită împotriva tendințelor antirealiste, poziții trainice și recunoașterea plină de dragoste a marelui public.

Dar zece ani sînt o perioadă scurtă în viața unui popor și în făgașul unei arte. Lupta împotriva vechiului, a concepției și metodelor artistice burgheze decadente nu s-a încheiat și nici nu se putea încheia. Ea continuă în forme noi, adeseori foarte subtile, întrucît în condițiile actuale ale luptei de clasă și ideologice din țara noastră, exponenții mai mult sau mai puțin conștienți ai decadentismului n-au depus armele și încearcă să slăbească tînăra dar viguroasa noastră artă, pe căi ocolite, în aparență inofensive. Succesele noastre n-au venit ușor ci au fost cîștigate prin luptă. Aceasta o dovedesc toate manifestările plastice de la 23 August și pînă astăzi; aceasta ne face să le prețuim cu atît mai mult și ne obligă să nu cedăm nici o iotă de pe pozițiile ferme ale realismului socialist, să nu pierdem nici un moment sentimentul că dacă vrem ca arta noastră să fie o artă cu adevărat militantă pentru cauza poporului, atunci trebuie să luptăm cu atît mai dîrz împotriva a tot ceea ce tinde să o tragă înapoi în mlaștina descompunerii.

Să ne amintim numai de cîte lupte a trebuit să dăm an de an, în expoziții, în discuții și dezbateri, în comisiile de îndrumare pentru a ajunge ca treptat, sursele de inspirație ale artei noastre să prindă rădăcini trainice în viața poporului. Puțini au fost artiștii care în primii ani de după eliberare au văzut clar această necesitate primordială a noii arte. Mulți au simțit nevoia unei reînnoiri, dar n-au distins clar drumul ce trebuia urmat. Răbdător și perseverent, atent și plin de grijă, partidul nostru a lămurit această problemă, a creat condiții din ce în ce mai bune, pentru ca fiecare artist sincer și devotat poporului să poată înțelege atît în teorie cît și în practică, calea ce trebuia urmată pentru a răspunde setei de cultură și artă, nevoii de cunoaștere și înflăcărare în luptă a maselor muncitoare.

Viața reală, adevărul ei, oamenii simpli trebuiau cunoscuți și iubiți de artist în mod nemijlocit. Partidul a chemat și chiamă pe artiști pe această cale, verificată ca unicul drum just în toată istoria artei realiste. El a înarmat pe artiști cu cunoașterea legilor dezvoltării dialectice a lumii, ceea ce dă posibilitate creatorului să vadă în adîncul vieții, să-i sezizeze aspectele esențiale, conflictele și caracterele tipice. Ultimele expoziții de stat au arătat că artiștii înaintați s-au legat strîns de problemele actuale ale societății noastre. O dovadă concludentă în acest sens, este avîntul considerabil pe care l-a luat genul complex al compoziției tematice, în toate ramurile artei, pictură, sculptură, grafică.

Creșterea numărului de compoziții ample, cu teme variate, arată că viziunea despre viață a creatorilor s-a lărgit, că dorința lor este să realizeze opere pătrunse de un bogat conținut ideologic, opere care să dea de gîndit, în fața cărora să nu treci fugitiv, care dimpotrivă să te atragă, să-ți dezvăluie aspecte profunde și caracteristice din viață. Chiar dacă într-un număr mare de lucrări se mai manifestă un anumit schematism, sau dacă mai sînt elemente convenționale, nestudiate suficient, chiar dacă se mai vădesc lipsuri serioase în ceea ce privește mijloacele artistice, culoare, desen, volum, etc., totuși compoziția tematică este veriga principală a artei noastre în prezent, de ea trebuie să ne prindem cu putere, poziția aceasta trebuie s-o consolidăm, s-o curățim de zgură, de ceea ce mai este fals. Să avem mereu în fața ochilor trează ideea că ceea ce a dat pecetea caracteristică artei noastre în acești ultimi ani, este tocmai compoziția tematică, inspirată din temele arzătoare ale realității. Impotriva acelora care se sperie de lipsuri, care demobilizează în fața greutăților realmente mari, pe care le implică acest gen, și împotriva acelora care mai stau încă pe pozițiile artei pentru artă și ar vrea să discrediteze acest gen, predicînd teoria «mai bine lucrări de calitate (în sensul de calitate formalistă) chiar fără un conținut viu, socialist, decît compoziții mari cu o tematică nouă dar cu lipsuri serioase» noi trebuie să luptăm cu cea mai mare intransigență, fiind convinși că majoritatea lipsurilor sînt lipsuri de creștere, inerente procesului dezvoltării artei noastre, lipsuri care trebuie neapărat lichidate, dar că în esență drumul pe care a pornit arta noastră este un drum just iar compoziția inspirată din actualitate reprezintă șira spinării a artei noastre plastice actuale. Cele mai însemnate succese înregistrate în ultimii ani de artiștii noștri, țin în bună parte de curajul cu care au înțeles să atace din plin problemele vieții, în cadrul compoziției tematice.

In centrul preocupărilor artiștilor plastici înaintați a stat în acești zece ani problema creării imaginii artistice a omului nou. Arta burgheză n-a cunoscut și nu putea cunoaște o asemenea temă măreață, un asemenea inepuizabil izvor de inspirație, întrucît capitalismul este dușmanul omului nou. Eliberarea patriei noastre și calea socialismului pe care a pornit poporul nostru, condus cu înțelepciune de partid, a pus în fața artiștilor sarcina de cinste și răspundere de a glorifica în imagini tipice, concrete, puternic individualizate, profilul moral al constructorului vieții noi din patria noastră. Niciodată în istoria artei noastre plastice creatorii n-au stat atît de direct în fața unei atît de importante sarcini artistice și sociale. Astăzi problema nu mai este să reprezinți chipuri de oameni indiferenți pentru marele public, ci să creezi, după cuvintele Tovarășului Malencov, imagini artistice ale omului nou, demne să fie exemplu de imitare pentru alții.

Dacă în perioada artei noastre clasice, marii creatori care fixau în operele lor figurile oamenilor simpli, erau adesea prigoniți și lucrările ignorate sau răstălmăcite, astăzi omul simplu, cu toate problemele vieții și conștiinței sale în continuă înnoire, reprezintă o grandioasă sursă de inspirație pentru artă; iar cei ce izbutesc cel mai bine să dea viață acestor probleme sînt prețuiți și stimați de cele mai largi mase. Aceasta reprezintă cu adevărat o transformare revoluționară a artei, principala cheie a caracterului ei popular.

Nu e desigur ușor și simplu să izbutești a reda chipul omului nou, ba dimpotrivă. Acest lucru impune artiștilor educați în trecut la școala formalismului să-și schimbe concepția despre lume și artă, cere o perfecționare continuă și la un grad înalt a calităților specifice artistului realist: gîndire clară și profundă, spirit de observație ascuțit, stăpînire deplină a limbajului plastic, făurit în decursul istoriei artei realiste și mai ales cere cunoaștere și atașament sincer față de realitate, cunoaștere și atașament fără de care nu pot trăi și nu se pot dezvolta nici un fel de calități artistice.

Experiența clasicilor noștri, experiența creatorilor sovietici, ne învață că legătura strînsă cu viața este condiția primordială a unei arte valoroase și iubite de popor. Spiritul de partid care este militarea deschisă pe pozițiile avansate ale clasei muncitoare, care cere artistului să

se confunde cu năzuințele poporului, și care dă operei de artă acel caracter minunat de chemare pasionată, de imbold înflăcărat, are la origine sentimentul viu, emoția pe care o încearcă artistul atunci cînd înțelege și desprinde din însăși viața, tema și subiectul operei sale.

Specificul național, autenticitatea faptelor și caracterelor, aspecte atît de importante ale artei realist socialiste, se reazemă puternic tot pe acest contact strîns dintre artist și viață. Este indiscutabil că cele mai bune lucrări realizate în acești zece ani de construcție a unei arte noi se datoresc într-o măsură hotărîtoare cunoașterii directe a vieții de către creatori. Iar dacă multe lucrări nu izbutesc să intre în expozițiile noastre sau, chiar dacă au intrat în expoziții, nu izbutesc să convingă publicul, să-l emoționeze, aceasta se datorește cel mai adesea lipsei de legătură directă, lipsei de cunoaștere profundă, în esență, a vieții.

Un fenomen caracteristic ce decurge din lipsa contactului strîns al artistului cu viața, din lipsa înțelegerii vieții prin prisma legilor dezvoltării ei dialectice, este absența aproape totală într-o serie de ramuri ale artei plastice a subiectelor bazate pe conflicte dramatice. Viziunea marii majorități a artiștilor care s-au inspirat din temele actualității merge încă adesea la suprafața lucrurilor. Subiectele descrise sînt încă statice, caracterele înghețate, atmosfera e cel mai adesea oficială și festivă. Pe bună dreptate privitorul, omul simplu, a cărui proprie experiență de viață îl învață că existența și construcția socialistă sînt o luptă continuă, fără răgaz între nou și vechi, resimte în mod supărător absența dramatismului și a sentimentului luptei în operele noastre. Se pare că artiștii noștri văd conflicte puternice de clasă și psihologice numai în trecutul istoric. Ei nu țin seama încă de adevărul realității, nu și-au plecat încă urechea în mod atent la glasul vieții noi, care nu e nicidecum o paradă liniștită, ci un proces tumultos de luptă ascuțită între nou și vechi. Partidul nostru ne învață că numai reliefînd cu putere în operele noastre de artă conflictele vieții, conflictele de clasă, conflictele morale dintre conștiința socialistă și rămășițele vechii conștiințe capitaliste, putem da o imagine adevărată, autentică, despre realitate. Este desigur mult mai ușor să zugrăvești viața static, la suprafață, însă acest lucru duce la falsificarea adevărului ei. A zugrăvi viața dinamic, a înfățișa subiecte pătrunse de conflict și caractere călite în luptă, înseamnă a spune adevărul și în același timp a crea opere cu mult mai interesante, mai pasionante și mai educative. Aceasta nu înseamnă desigur a înfățișa în mod obligator conflictul în mod direct, în fiece operă, dar înseamnă a înfățișa astfel caracterele, și a sugera astfel situațiile, încît privitorul să ghicească atitudinea eroilor, capacitatea lor de luptă în conflictele vieții.

Sarcina noastră este deci să întărim prin toate mijloacele legătura cu viața, înțelegerea în profunzime a vieții, întrucît aceasta reprezintă o cerință capitală a realismului socialist, de care depinde într-o măsură hotărîtoare succesul artei noi.

Una dintre cele mai pozitive și importante cuceriri ale plasticii actuale romînești este reînnodarea unor trainice legături cu marele patrimoniu clasic național și universal. Teoria leninistă a coexistenței celor două culturi în sînul aceleiași culturi naționale, a luptei permanente dintre tendințele realiste, populare, progresiste, din artă, împotriva celor antirealiste, servind interesele claselor exploatatoare dominante și concluzia de o extremă importanță a necesității preluării critice a patrimoniului artei trecutului, a valorificării și însușirii celor mai bune și avansate trăsături ale sale, a stat și stă la baza politicii culturale a partidului nostru.

Arta realismului socialist, nouă prin esența ei, prin felul de a înfățișa lumea, omul, natura, în mod dinamic, în procesul transformării lor revoluționare, nu poate fi ruptă, despărțită, de tot ce s-a creat mai valoros pe linia realistă în epocile trecute. Dimpotrivă, arta realismului socialist este de neconceput fără afirmarea teoretică și practică a continuității liniei realiste, de data aceasta însă în condiții istorice și ideologice noi, determinate de epoca bătăliilor hotărîtoare și a victoriilor decisive ale noii orînduiri socialiste. Dacă în perioada dintre cele două războaie mondiale, firul tradiției clasice fusese rupt sub presiunea valului de cosmopolitism și a celor mai felurite tendințe formaliste provocate de clasele exploatatoare, ducînd arta la decădere, astăzi multe dintre succesele noastre se datoresc restabilirii legăturii cu clasicii, faptului că artiștii înaintați sorb puteri și învățătură prețioasă din operele realiste ale trecutului.

Noi vedem în opera clasicilor noștri o profundă dragoste de pămîntul natal, față de poporul nostru și de luptele sale pentru libertate și viață mai bună; vedem o concepție democrată și populară, corespunzătoare celor mai avansate poziții social-politice ale vremurilor. Pe baza acestei concepții, democratice și populare, care ducea în mod logic la afirmarea principiului că arta trebuie să slujească interesele maselor, să le facă accesibile și pe calea imaginilor și emoțiilor estetice, cunoașterea adevărului vieții, s-a dezvoltat limbajul realist al artei plastice, mijloacele cele mai potrivite pentru exprimarea unui conținut democratic popular. Aceasta face ca și în epoca noastră, cînd artistul este încă și mai strîns legat de popor, necesitatea continuării și dezvoltării acestei atitudini față de viață și a acestui limbaj plastic, să devină una dintre problemele noastre centrale.

Arta sovietică, care prima din lume a pornit, în urmă cu peste trei decenii, pe calea realismului socialist, a afirmat și a luptat consecvent pentru acest principiu, împotriva tuturor devierilor și tendințelor cosmopolite de negare sau ignorare a patrimoniului clasic. Istoricele hotărîri ale C.C. al P.C.U.S. în problemele artei și literaturii au subliniat și trasat ca sarcină capitală creatorilor sovietici, însușirea critică a moștenirii clasice. Cele mai valoroase opere ale artei sovietice sînt bazate tocmai pe legătura strînsă cu tradițiile avansate realiste ale artei trecutului.

Lucrul acesta a început să se simtă acuma și la noi și anume nu numai în activitatea teoretică, de cercetare, a instituțiilor și activiștilor culturali, care au sarcina studierii și valorificării patrimoniului clasic ci în însăși creația noastră, în operele noastre.

Una dintre marile bătălii pe care le-a dat în acești zece ani arta plastică la îndemnul clarvăzător al partidului, a fost lupta pentru măestria artistică, expresie a îmbinării organice, perfecte, dintre noul conținut socialist și forma înaltă, realistă, națională. Au fost obținute rezultate frumoase pe această linie, au fost create, pe baza înțelegerii acestui principiu, tablouri, sculpturi, lucrări de grafică valoroase, prețuite de marele public. Dar desigur că sîntem încă la început.

Principala dificultate ce trebuie învinsă încă este greșita înțelegere a măestriei, greșita înțelegere a însușirii patrimoniului clasic, pe care le mai manifestă unii artiști, în sensul că măestria este concepută și în afara exprimării unui conținut înaintat de idei și sentimente, printr-o simplă perfecționare a meșteșugului plastic, a tehnicii,

a desenului, culorii, volumului, etc. Se uită în acest fel că marii artiști ai trecutului n-ar fi putut dezvolta o atît de strălucită gamă de mijloace plastice, dacă ei nu și-ar fi pus talentul și strădania creatoare în slujba exprimării ideilor și sentimentelor înaintate pentru epoca lor. Acolo unde acest lucru a fost pierdut din vedere în arta trecutului, sau unde este pierdut din vedere în prezent, sub influența concepției claselor în descompunere, arta se împotmolește și degenerează în formalism și naturalism.

Sarcina noastră este să cunoaștem și să stimulăm calitatea artistică a operelor noastre pe unicul drum just, acel al subordonării celor mai perfecționate mijloace plastice, necesității de a exprima idei avansate, pline de adevăr despre societatea noastră nouă. Acest lucru este dovedit cu prisosință de puternica dezvoltare din ultimele decenii a artei sovietice, de valoarea deosebită a operelor ei cele mai bune. Tocmai de aceea, alături de arta clasică, arta sovietică reprezintă pentru noi o inepuizabilă sursă de învățăminte.

Dezvoltarea creației noastre plastice în anii democrației populare, orientarea ei către viață, creșterea măestriei artistice, nu poate fi despărțită de condițiile noi organizatorice și sociale create de partid și guvern.

In această perioadă s-a schimbat nu numai conținutul și rolul artei, dar însuși artistul a ocupat în cadrul societății un loc pe care nu-l mai avusese niciodată în trecut. Dintr-un tolerat și întreținut al clasei exploatatoare, el a devenit o personalitate respectată și prețuită de cele mai largi cercuri, a devenit un exponent al ideilor avansate ale societății, ceea ce face ca asupra lui să apese o răspundere grea, însă de mare cinste. Operele sale sînt privite nu ca simple elemente de distracție, ci ca arme de luptă eficiente în procesul transformării omului și societății.

Dacă înainte, datorită poziției lor sociale, în rîndul artiștilor se cuibărise spiritul concurenței, neîncrederea reciprocă, individualismul, ceea ce făcea să sufere nu numai propria creație a artistului, ci arta romînească luată în ansamblu, astăzi prin noua sa poziție în societate, s-au stabilit un nou fel de relații între artiști, relații de încredere reciprocă, de ajutor tovărășesc, ceea ce duce nu numai la creșterea și stimularea fiecărui artist în parte, ci duce la o înflorire de ansamblu a artei plastice romînești.

Inființarea Uniunii Artiștilor Plastici, cu filiale în toată țara, a jucat un rol extrem de important în acest sens. In cadrul Uniunii se duce o muncă amplă de sprijin reciproc, în vederea unei juste orientări a creației. Uniunea luptă pentru educarea artiștilor în spiritul noii concepții a artei realismului socialist.

Indeosebi în cursul acestui an, în urma celei de a doua plenare a Uniunii Artiștilor Plastici au fost organizate o serie de dezbateri creatoare pe ramuri și pe probleme, în cadrul cărora au fost analizate ultimele noastre creații în lumina principiilor metodei realismului socialist, ceea ce a avut ca rezultat clarificarea mai profundă a unor aspecte ale muncii noastre, înlăturarea unor confuzii și poziții nejuste care frînează creația. O asemenea politică de stimulare a dezbaterilor libere în jurul problemelor actuale este profund caracteristică pentru noile condiții de dezvoltare a artei noastre.

Paralel cu discuția largă de principii, se duce în cadrul Uniunii o muncă concretă de îndrumare a lucrărilor în curs de realizare. O serie de greșeli făcute în trecut, în cadrul comisiilor de îndrumare, o anumită rigiditate și un fel mecanic de a aplica concret metoda, în esență justă, a îndrumării, sînt înlăturate treptat în prezent. Din ce în ce mai mult se cristalizează ca spirit de muncă, principiul ajutorului critic tovărășesc, bazat pe recunoașterea și lupta activă pentru metoda realismului socialist.

Politica justă a statului nostru, de asigurare a egalității în drepturi a minorităților naționale, s-a răsfrînt din plin și în domeniul artei plastice. Ca niciodată în trecut, artiștii minorităților naționale se bucură de tot sprijinul și dovada o constituie participarea lor plină de succes la toate manifestările artei noastre.

Tinerele cadre de artiști primesc o educație nouă, realistă, în institutele de artă. In cadrul Uniunii mulți dintre ei sînt elemente active, iar creația lor este prețuită după merit, alături de cea a artiștilor maturi.

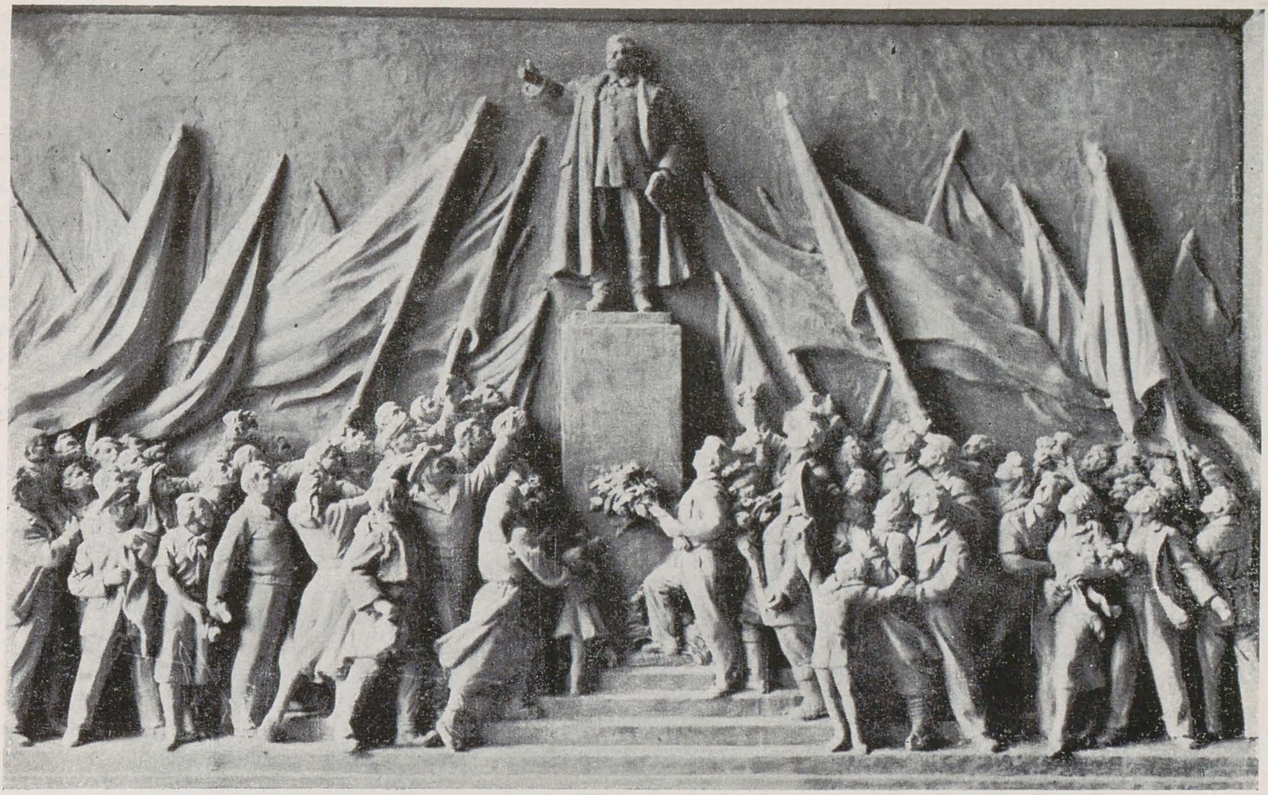
Statul democrat popular sprijină dezvoltarea creației prin expozițiile sale, prin comenzi, prin organizarea de concursuri, prin achiziții masive. Un rol însemnat îl joacă Fondul Plastic, care stimulează pe artiști din punct de vedere material, pe linia creației, sănătății, odihnei, materialelor de lucru, etc.

Cele mai bune opere și artiștii cei mai devotați artei noastre noi sînt distinși cu premiile și distincțiile cele mai înalte.

Toate acestea reprezintă expresia sprijinului și încrederii cu care Partidul, Guvernul și poporul nostru privesc și încurajează creația plastică. Ele sînt o cucerire de seamă a anilor democrației populare, o urmare directă a eliberării patriei noastre de către glorioasa armată sovietică.

Cea de a zecea aniversare a lui 23 August, măreața sărbătoare a poporului nostru, este în același timp un prilej pentru noi, artiștii plastici, de a ne exprima profunda recunoștință față de Marea Patrie a Socialismului biruitor, care a deschis în fața țării noastre zorile unei vieți libere și fericite, față de Partidul și Guvernul nostru, care ne îndrumă și ne asigură condiții din ce în ce mai bune de creație.

Angajamentul nostru solemn în aceste zile este de a nu cruța nici un efort pentru a face ca arta noastră să devină mereu mai mult o armă puternică în construcția socialismului și apărarea păcii, pentru a merita încrederea poporului nostru.



BORIS CARAGEA și ZOE BĂICOIANU

Recunoștința — *ghips*

# EXPOZIȚIA ANUALĂ DE STAT 1953—1954

# COMPOZIȚIA STATUARĂ

IONEL JIANU

Expoziția de Stat a Artelor Plastice pe anul 1953—1954 a însemnat cea mai puternică afirmare a sculpturii noastre de pînă acum, atît în ceea ce privește numărul lucrărilor prezentate, cît și în privința bogăției tematice, a măestriei artistice, a importanței problemelor ridicate și a varietății genurilor practicate. La Salonul Oficial din 1934 au fost expuse 50 de lucrări de sculptură, de 32 expozanți; la cel din 1944, 68 lucrări de 41 expozanți. La Expoziția de Stat a Artelor Plastice pe anul 1953—1954 au fost expuse 174 de lucrări de sculptură, de 112 expozanți. La Saloanele Oficiale de acum zece și douăzeci de ani, portretele predominau într-un număr covîrșitor. In Expoziția de Stat pe anul 1953—1954 primul loc l-a ocupat compoziția statuară, cu 108 lucrări față de 66 portrete.

Aceste cifre sînt grăitoare pentrucă pe de o parte dovedesc avîntul luat de sculptura noastră în anii de după 23 August, iar pe de altă parte arată practicarea pe scară mare a compoziției statuare, care îngăduie oglindirea unor scene tot mai variate, desprinse din realitatea înconjurătoare.

Dar dacă adîncim această comparație, ne putem da și mai bine seama de deosebirea dintre ieri și azi. E de ajuns să răsfoim vechile cataloage cu reproduceri de acum zece sau douăzeci de ani, pentru a constata ravagiile formalismului: lipsa de conținut social, simplificarea nesemnificativă, stilizarea hieratică, primitivismul, schematismul, modelarea sumară, nefinisată, disprețul pentru adîncirea expresiei umane și pentru redarea unor stări sufletești,

depărtarea de aspectele adevărate și esențiale ale vieții.

Și dacă, închizînd cărțile învechite privim lucrările din Expoziția de Stat pe anul 1953—1954, vedem cu totul altceva: interesul pentru viața cea nouă care se făurește în jurul nostru, pentru chipul omului nou, pentru momentele epice din trecutul de luptă al poporului. Sculptorii noștri de astăzi nu se mai adresează unui cerc restrîns de esteți decadenți, nu mai caută forme cît mai inaccesibile, în care cu greu se identifică trupul sau chipul omenesc, ci ei lucrează pentru întregul popor, străduindu-se să-l ajute prin operele lor, în lupta eroică pentru construirea unei lumi noi. De aceea, sculptorii noștri încearcă să oglindească realitatea în forme cît mai clare, cît mai apropiate de adevărul vieții. Ei își aleg temele din viață, străduindu-se să prindă și să redea aspectele tipice care definesc epoca noastră.

O altă concepție despre artă stă la baza creației sculptorilor noștri de azi; o concepție realistă, combativă, care oglindește realitatea vieții, care pune arta în slujba poporului; o concepție realistă care continuă tradiția progresistă a sculpturii noastre, vremelnic părăsită de unii artiști în epoca dintre cele două războaie mondiale, sub influența dăunătoare a formalismului. Aceasta e deosebirea cea mai de seamă dintre ieri și azi, care ne arată sensul adevărat al propășirii sculpturii noastre actuale.

O trăsătură caracteristică a Expoziției de Stat pe anul 1953—1954 a fost bogăția tematică realizată în sculptură: efortul constructiv al oamenilor muncii în industrie și agricultură, creșterea tinerelor cadre, evocarea trecutului de luptă pentru libertate a poporului, aspecte noi din armata de astăzi, din activitatea sportivă, lupta pentru pace, chipurile inovatorilor și ale fruntașilor culturii noastre, aspecte tipice din viața de toate zilele redate în sculptura de gen, etc.

Această tematică atît de bogată este realizată în genurile și tehnicile cele mai variate, dovedind preocuparea artiștilor de a găsi modalitatea de expresie cea mai potrivită pentru noul conținut exprimat. Astfel, numărul important de reliefuri din această expoziție, se explică prin năzuința sculptorilor de a înfățișa în operele lor un subiect nou și anume masele populare în desfășurarea unei acțiuni. Relieful e singura tehnică sculpturală în măsură să îngăduie prezentarea unui mare număr de personaje, căci poate folosi mai multe planuri, pe un fond lucrat în perspectivă, în care se grupează numeroase figuri.

E interesant de urmărit cum a fost soluționată această problemă a reprezentării maselor populare în cele mai bune reliefuri din această expoziție: *Eliberarea* de C. Baraschi, *Recunoștința* de Boris Caragea și Zoe Băicoianu, *Pintea Grigore judecînd un boier* de Vida Géza și *Ștefan cel Mare după victoria de la Vaslui* de T. N. Ionescu, Mac Constantinescu, Ion Tureatcă și B. Iscovitz-Bisco.

*Eliberarea* de C. Baraschi oglindește entuziasmul, bucuria și recunoștința cu care poporul romîn a întîmpinat armatele sovietice eliberatoare în August 1944. Scena se desfășoară în Piața Universității din București, unde mulțimea înconjoară un tanc sovietic, oferind flori eroicilor ostași. Sculptorul a știut să îmbine cu ingeniozitate altorelieful, mezzorelieful și basorelieful, obținînd astfel un relief perspectival, care i-a îngăduit să grupeze cîteva sute de personaje pe o suprafață destul

T. N. IONESCU, MAC CONSTANTINESCU,
ION TUREATCĂ, B. ISCOVITZ-BISCO

Ștefan cel Mare
după victoria de la Vaslui — *ghips*

VIDA GÉZA

Pintea Grigore judecînd un boier — *ghips*

ERNEST KAZNOVSCHI

Muncitori—*ghips*

CONSTANTIN LUCACI — Cresc tinere cadre la Reșița — *ghips patinat*

de redusă. El a reușit de asemenea ca în această mulțime să deosebească mai multe grupuri, care exprimă în mod felurit același sentiment, aceeași înflăcărare, aceeași atmosferă de sărbătoare. Muncitori, țărani, intelectuali, bătrîni și tineri, femei și copii, se deslușesc în mulțimea avîntată, străbătută parcă de un freamăt irezistibil. C. Baraschi a redat acest conținut bogat într-o operă lucrată cu măestrie, în care sînt puse numeroase probleme de modelare, de perspectivă, de ritm compozițional. Uneori însă aceste probleme sînt inegal rezolvate. Atitudinile oamenilor din primul plan par prea declamatorii, cum ar fi de pildă ostașul din fața tancului, înfășurat în faldurile pelerinei fluturate de vînt, sau muncitorul din spatele tancului, înfățișat într-un gest retoric. Raporturile dintre proporțiile oamenilor din primul plan și cei din autocamionul din al doilea plan nu sînt reale, aceștia din urmă fiind de trei ori mai mici față de cei dintîi, ceea ce nu se justifică prin adîncimea pieții. Dar ansamblul lucrării redă convingător atmosfera de sărbătoare și aduce pentru prima dată în sculptura noastră o rezolvare realistă a problemei reprezentării maselor în sculptură.

Proiectul de basorelief *Recunoștința* de Boris Caragea și Zoe Băicoianu înfățișează momentul festiv al inaugurării monumentului lui I. V. Stalin la București, exprimînd dragostea și recunoștința poporului romîn față de marele călăuzitor al omenirii. Spre centrul compoziției, alcătuit de statuia lui I. V. Stalin, se îndreaptă de amîndouă părțile într-un ritm crescînd, grupurile de oameni purtînd numeroase steaguri. Compoziția e concepută în două registre: în cel de jos se află mulțimea, în cel de sus statuia și steagurile. Legătura între ele e menținută prin liniile de forță ale grupurilor care se continuă prin bețele drapelelor, prelungind parcă avîntul oamenilor și subliniind și mai puternic ritmul ascendent care domină întreaga compoziție. Realist și viguros concepută, această lucrare are și un caracter simbolic. Rămasă în stare de schiță, deși mai puțin bogată și mai puțin variată decît *Eliberarea* de C. Baraschi, ea are totuși un ritm compozițional mai susținut, ceea ce îi dă un caracter mai solemn, mai festiv, mai unitar.

*Ștefan cel Mare după victoria de la Vaslui*, de colectivul alcătuit din T. N. Ionescu, Mac Constantinescu, Ion

IULIA ONIȚĂ — Ostaș — *ghips*

Tureatcă și B. Iscovitz-Bisco, înseamnă o transpunere în basorelief a unei scene concepută ca o frescă, avînd un caracter static, decorativ. Compoziția e abil concepută, spre personajul central reprezentat de Ștefan cel Mare îndreptîndu-se liniile de forță descrise de tulnicele ridicate și de drapelele vrăjmașilor, coborîte la pămînt, alcătuind un unghi deschis în care se grupează răzeșii învingători. Bustul lui Ștefan cel Mare e situat în registrul superior al basoreliefului, alături de steagurile Moldovei și de tulnicele țăranilor. Reconstituirea istorică a costumelor și a armelor de epocă e făcută pe baza unei serioase documentări și arată respectul artiștilor față de adevărul istoric, poziția lor realistă în rezolvarea acestei probleme. Compoziția ilustrează lupta pentru libertate, dusă de veacuri de poporul romîn și legătura trainică dintre Ștefan cel Mare și țăranii care, apărîndu-și vitejește pămîntul patriei, au cucerit victoria împotriva cotropitorilor turci. Acest conținut bogat este sărăcit însă printr-o formă adeseori rigidă. Pe fețele oamenilor, care nu sînt destul de bine individualizați, nu se vede bucuria victoriei, din gesturile lor nu rezultă însuflețirea izbînzii. Ei nu trăiesc cu destulă intensitate momentul înfățișat ci par teatrali în atitudinile lor rigide.

In *Pintea Grigore judecînd un boier*, Vida Géza a înfățișat poporul nu printr-un număr important de personaje, ci prin caractere specifice, puternic individualizate, prin autenticitatea țăranilor înfrățiți cu codrul. Bătrînul din spatele lui Pintea, sprijinit în toiag, e tipul păstorului romîn de prin Munții Maramureșului. Mîinile împreunate pe toiag, înclinarea trupului, firească la oamenii care prin îndeletnicirile lor sînt nevoiți să stea mai mult timp în picioare, privirea dîrză, disprețuitoare, fața liniștită de pe care înțelepciunea a șters năvala patimilor, ducînd însă la o hotărîre de neclintit, alcătuiesc portretul moral al acestui tip de țăran din munții patriei noastre. Și cei doi flăcăi din centrul compoziției sînt tot atît de adevărați, tot atît de autentici, desprinși din realitatea satelor noastre. Iar ideea ingenioasă a artistului de a pune codrul ca fundalul pe care se desfășoară întreaga compoziție, subliniază legătura adîncă a țăranului romîn cu natura și ne dezvăluie astfel un element specific poporului nostru. La fel, în motivele ornamentale din arta populară, vom găsi evocate diferite aspecte ale naturii. Despre această lucrare a lui Vida Géza putem spune că este o operă de artă care exprimă un aspect al luptei de clasă din trecut într-o formă autentic națională.

Spre deosebire de C. Baraschi și de Boris Caragea și Zoe Băicoianu, Vida Géza a înfățișat poporul nu prin mulțimea personajelor, ci prin puternica tipizare a unui grup redus, care reprezintă însă trăsăturile specifice ale întregului popor.

O analiză mai atentă a lucrării lui Vida Géza ne va îngădui să ajungem și la alte probleme ale compoziției statuare. Pintea Grigore e înfățișat șezînd pe un trunchi de copac, înconjurat de țărani. El reprezintă centrul grupului din stînga și prin felul cum linia arcuită a celor două brațe e reluată de linia compozițională a țăranilor din jurul său, artistul a știut să exprime plastic trainica legătură a eroului cu poporul, adevăratul izvor al forței sale. Pintea Grigore și țăranii săi reprezintă un grup unitar bine închegat. In cealaltă parte a altore-

NICULAE ENEA — Tineri recruți — *ghips*

liefului, e înfățișat boierul înconjurat de trei flăcăi care-l țin să nu fugă. Pentru a sublinia ideea că boierul e izolat, că personajele din jurul său reprezintă poziții contrare, artistul le-a imprimat o mișcare opusă, liniile resfrîngîndu-se ca într-un evantai, depărtîndu-se fiecare de axul central. Compoziția are astfel două părți distincte: una alcătuită de grupul unitar, perfect legat, al lui Pintea Grigore, cealaltă formată de boier și de cei trei flăcăi, înfățișați într-un grup dezbinat. Cele două părți reprezintă două forțe care se ciocnesc. Pînă aici compoziția e bine gîndită, își are logica ei, folosește cu iscusință limbajul plastic pentru afirmarea conținutului de idei. Dar artistul nu a știut să meargă pînă la capăt pe acest drum, și, la un moment dat n-a mai ținut seamă de semnificația obișnuită a acestui limbaj plastic. Prezentîndu-l pe boier drept, cu piciorul adus înainte, l-a situat într-o poziție în care domină liniile ascendente, dinamice, viguroase, pe cînd Pintea Grigore, care șade sprijinit cu mîna pe trunchiul de copac, e înfățișat într-o poziție care descrie o linie elipsoidală, la un nivel mai jos decît acela atins de boier. Ideea pe care o reprezintă Pintea Grigore nu e servită nici de linia descendentă a piciorului întins care constituie și vîrful schemei compoziționale a grupului. Intre cele două forțe care se înfruntă, aceea care trebuie să învingă e a lui Pintea Grigore, căci reprezintă noul în luptă cu vechiul. De aceea Pintea Grigore e greșit prezentat într-o formă statică, într-o poziție de repaus, iar boierul într-o formă dinamică, în linii ascendente, cînd conținutul de idei al lucrării ar fi cerut tocmai contrariul. Limbajul plastic își are alfabetul lui care trebuie respectat. Ritmul și direcția liniilor dominante ale compoziției sînt mijloace plastice pentru a reda conținutul, și artistul trebuie să țină seamă de semnificația lor.

Fiecare grup în parte e bine realizat din punct de vedere compozițional, dar atunci cînd artistul a trebuit să facă legătura între ele, să le îmbine în ansamblul compoziției, n-a izbutit să stabilească în mod just raportul dintre ele.

MAXIMILIAN SCHULMANN — Recolta e a noastră — *ghips*

Volumele sînt puternic delimitate în acest altorelief, în care trupurile se desprind parcă de pe fondul lor, ca niște sculpturi în ronde-bosse. Ele sînt larg concepute și realizate cu o remarcabilă plasticitate a formelor, deși uneori, studiul modelajului nu e dus pînă la capăt.

Insfîrșit, trebuie să subliniem că cea mai importantă însușire a acestei lucrări este justa exprimare a psihologiei eroilor care participă activ la conflictul înfățișat. Pe chipul boierului se citește tulburarea, iar pe acela al lui Pintea liniștea, siguranța, demnitatea. Contrastul dintre aceste două expresii e foarte grăitor.

Am ales dintr-adins lucrarea lui Vida Géza care este una dintre cele mai frumoase realizări din această expoziție, pentru a arăta că un artist deosebit de înzestrat, care a știut să redea puternic adevărul vieții, care a găsit un remarcabil accent de autenticitate în exprimarea în forme naționale a unui bogat conținut social, trebuie totuși să țină într-o mai mare măsură seama de cerințele limbajului plastic pentru a putea da o operă desăvîrșită.

DORIO LAZĂR — Familia — *ghips*

Unitatea compozițională e o problemă asupra căreia se cuvine să stăruim. Orice operă de artă reprezintă un tot unitar și logic echilibrat, în care fiecare element

ELLY HETTE — In fața tribunei — *ghips*

OLGA PORUMBARU — Aruncătoarea cu sulița — *ghips patinat*

trebuie să apară necesar și justificat pentru exprimarea unui conținut cît mai bogat. Cu atît mai mult în grupurile statuare artistul trebuie să se străduiască să îmbine în mod logic și firesc diferitele personaje înfățișate, atît în ceea ce privește rolul ce le revine în exprimarea conținutului, cît și îmbinarea volumelor și a spațiilor goale.

Pentru a înțelege mai bine acestă cerință, să luăm un exemplu din Expoziția Anuală de Stat: *Creșterea tinerelor cadre la Reșița* de Constantin Lucaci. Pentru această lucrare de diplomă, artistul a ales o temă frumoasă, tipică, oglindind noua atitudine față de muncă, spiritul tovărășesc în care oțelarii noștri transmit celor tineri experiența și cunoștințele lor. Studiind cu grijă figurile, modelîndu-le cu dragoste, stăruind să dea formelor un finisaj cît mai precis, C. Lucaci și-a dovedit remarcabilele însușiri și poziția justă. Dar el n-a izbutit să redea unul din aspectele majore ale temei alese: unitatea sufletească a celor trei muncitori care alcătuiesc grupul statuar, spiritul lor de colaborare constructivă, de efort comun în urmărirea aceluiași țel, atmosfera tovărășească în care se transmite învățătura de la cei vîrstnici la cei tineri. Din atitudinea oarecum țeapănă a tînărului muncitor din mijloc, nu rezultă că acesta ține seama de sfaturile tovarășilor săi. Privirile îi sînt ațintite asupra oțelului topit. Piciorul drept, rigid adus înainte, are o poziție întru nimic justificată. Gestul oarecum retoric al mîinii drepte nu e legat de expresia personajului. Muncitorul din stînga varsă oțelul de parcă nici n-ar fi existat alături de el un tovarăș mai tînăr pe care trebuie să-l învețe. El nu este legat compozițional de restul grupului și de aceea ar putea constitui o lucrare separată. Dacă artistul ar fi urmărit cu mai multă atenție problema unității compoziționale a grupului său — atît în psihologia eroilor cît și în distribuirea volumelor în spațiul compozițional — și-ar fi valorificat pe deplin excepționalele însușiri sculpturale, ce se vădesc mai ales în plasticitatea formelor atît de frumos modelate.

Una din problemele majore ale sculpturii noastre e tocmai redarea vieții sufletești a omului, adîncimea conținutului sufletesc. Arta realismului socialist se îndreaptă spre un nou umanism. Tema ei centrală e omul de tip nou, exponent al noilor realități ale vremii noastre. De aceea, după cum spunea pe drept cuvînt Vera Muhina, nu e de ajuns a înfățișa cîțiva muncitori în timpul lucrului, ci trebuie ca artistul să le tălmăcească starea de spirit în timpul muncii, bucuria lucrului împlinit. Astfel, de pildă, în compoziția *Oțelarii* de Angelo Vasco, limitarea la gest, identificarea oamenilor prin uneltele lor și nu prin redarea unor trăsături sufletești, explică și lipsa de închegare a grupului și arată atitudinea formală a artistului în fața temei alese, pe care nu a adîncit-o, și de al cărei conținut nu s-a preocupat.

Pentru a exprima esența noii forțe sociale, pe care o reprezintă clasa muncitoare, artistul trebuie să desprindă acele trăsături tipice care o definesc. De aceea el nu se poate opri la un amănunt, prin care se identifică îndeletnicirea oțelarilor, ci trebuie să arate avîntul lor în muncă, eroismul lor, conștiința lor de constructori ai socialismului. In ce măsură grupul statuar *Oțelarii* de Angelo Vasco oglindește aceste trăsături tipice ale muncitorilor de astăzi? Oțelarul din primul plan face un efort pentru a ține ranga într-o poziție orizontală, care prelungește inutil, fără nici o semnificație, spațiul compozițional. Pe fața lui nu se deslușește nici o

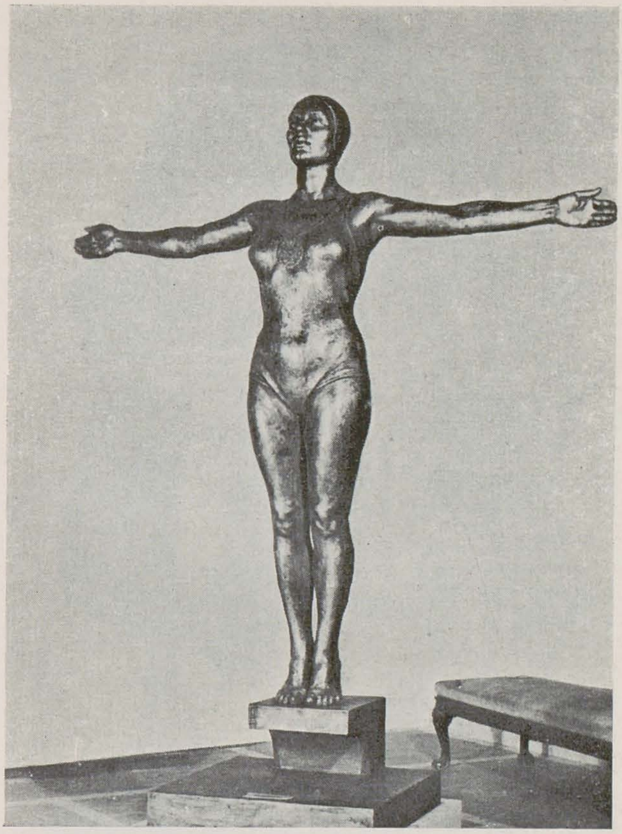
trăsătură sufletească. Totul se reduce la ilustrarea unei faze din procesul de muncă, adică la un aspect netipic al temei. Iar atitudinea muncitorului arată mai degrabă un efort penibil, decît însuflețirea și avîntul omului de tip nou.

Aceeași obiecție se poate aduce și compoziției *Minerii* de Andrei Orgonaș. Atenția celor doi muncitori e ațintită asupra unui moment intervenit în procesul de muncă. Unul dintre ei arată ceva ce privitorul nici nu vede, nici nu înțelege. Celălalt cu laterna ridicată luminează probabil locul arătat în stratul de cărbune. Dar amîndoi sînt absorbiți de această problemă particulară și pe fețele lor nu se citește altceva decît încordarea atenției. Mult mai plastic modelat decît lucrarea lui Angelo Vasco, mult mai bine legat compozițional, grupul statuar al lui Andrei Orgonaș nu izbutește totuși să redea nici trăsăturile tipice ale minerilor noștri, nici patosul muncii lor.

O lucrare în care accentul principal cade pe redarea unor trăsături sufletești, e compoziția *Maistrul* de Sonia Natra. Pe fața maistrului se citește dragostea de om și dorința de a-l ajuta pe tovarășul mai tînăr. Gesturile și atitudinea sa exprimă același sentiment. Iar din atenția încordată a ucenicului se vede setea sa de a învăța și recunoștința față de maistru. Adîncirea psihologică e susținută și de rezolvarea compozițională: mișcarea muncitorului tînăr e reluată și continuată de cel bătrîn, iar din atitudinile lor rezultă limpede participarea la o acțiune comună. Intreg grupul statuar e bine legat, fără a avea spații goale, inutile între volume, astfel încît dă o impresie de unitate și de armonie. Artista a știut să oglindească astfel, într-o lucrare izbutită, o trăsătură nouă, tipică, din viața muncitorilor de tip nou: dragostea față de tinerele cadre care cresc sub ocrotirea și îndrumarea părintească a celor mai vîrstnici.

O altă problemă care a reieșit din analiza lucrării lui Vida Géza e aceea a efortului spre aflarea unei forme naționale în sculptură. Metoda realismului socialist tinde spre exprimarea unui conținut socialist într-o formă națională, ceea ce nu se poate înfăptui decît printr-o înțelegere mai adîncă a trăsăturilor tipice ale realității noastre. Artistul trebuie să găsească pentru exprimarea conținutului operei sale acele elemente distinctive, care să ne îngăduie a le recunoaște apartenența la o cultură națională. In ce măsură, de pildă, țăranca cu un snop de grîu, viguros realizată, cu o deosebită plasticitate a formelor, din compoziția *Recolta e a noastră* de M. Schulmann, are trăsăturile specifice unei femei muncitoare din patria noastră? In schimb *Buciumașul* de Justin Năstase, nu reprezintă numai un țăran care cîntă din bucium ci definește, prin elementele sale compoziționale, trăsăturile tipice ale acestei îndeletniciri, valabile pentru toți acei care o practică în patria noastră. Mișcarea avîntată, gestul viguros, trăsăturile caracteristice ale feței, grumazul puternic, sumanul mițos, elementele de artă populară folosite în ornamentarea cojocului, toate contribuie la impresia de autenticitate pe care ne-o lasă acest țăran desprins din realitatea vie a satelor noastre.

Tot atît de izbutită din acest punct de vedere este și compoziția *Dans secuiesc* de Martin Iszak, unde folosirea elementelor de artă populară ca sursă de inspirație nu se oprește numai la costum, ci constituie însăși tema lucrării: dansul popular. Martin Iszak a știut să aleagă un aspect al dansului în care armonioasa arcuire a brațelor ridicate îi îngăduie să reia compozițional aceeași mișcare și în celelalte două brațe și în faldurile



ZOE BĂICOIANU — Inotătoarea — *ghips patinat*

SONIA NATRA — Maistrul — *ghips patinat*

MARTIN ISZAK — Dans secuiesc — *ghips patinat*

fustei și în alte elemente, exprimînd astfel grația specifică iureșului acestui joc popular. Portul cu ornamentația lui se integrează deplin ansamblului, subliniind și mai mult caracterul național al operei.

Compoziția lui Artur Vetro *Țăran din Ouaș* se situează pe aceeași linie, exprimînd dîrzenie, simplicitatea lapidară a păstorilor care, în ținuta lor mîndră, au ceva din sălbatica măreție a naturii, în mijlocul căreia trăiesc.

Un pronunțat caracter național are și compoziția *In fața tribunei* de Elly Hette, care ne înfățișează anumite datini mai vechi de sărbătoare ale țăranilor noștri, actualizate cu prilejul zilei festive de 23 August. Caii împodobiți cu ghirlande de flori, atitudinea semeață a călăreților, bucuria care le iluminează fețele și le arată firea deschisă și optimismul, gestul mîndru al flăcăului care-și ridică voinicește cușma, mișcările grațioase și totuși hotărîte ale țărăncii, alcătuiesc un moment specific în care se vădesc și obiceiurile și trăsăturile morale ale poporului nostru.

Nu trebuie să credem însă că forma națională se poate realiza numai prin reprezentarea țăranilor sau prin folosirea elementelor de artă populară. Acestea sînt mijloacele prielnice, dar nu limitative. O formă națională trebuie să exprime, în chip realist, acele trăsături tipice care definesc portretul moral al întregului popor.

In compoziția *Pace* de Ovidiu Maitec, care tinde să exprime voința de pace a poporului nostru, elementele de port popular sînt folosite, dar chipul copilului, fața și mai ales gestul țărăncii nu au acele elemente specifice care să îngăduie o localizare. Felul cum țăranca își ține copilul în brațe, cum lasă să-i atîrne celălalt braț, nu par firești, nu corespund întocmai cu gesturile mai cumpătate, mai legate de procesul de muncă al țăranilor noștri. Artistul ar fi trebuit să studieze mai îndeaproape realitatea, pentru a da într-adevăr imaginea sinceră, firească, adevărată, a țăranului romîn.

Mult mai justă, mai legată de realitățile noastre e compoziția *Muncitori* de Ernest Kasnovschi, care exprimă avîntul și forța constructorilor unei lumi noi.

Artistul și-a integrat grupul într-un ansamblu bine închegat, avînd un ritm ascendent susținut, care redă convingător elanul de muncă al eroilor săi. Privirile lor ridicate simbolizează orizontul vast care li se deschide în față și ele continuă parcă spațiul compozițional, dînd o și mai mare amploare lucrării. Volumele sînt larg văzute, sînt armonios legate între ele, sînt viguros și masiv concepute, ceea ce contribuie la impresia de forță gata să se desfășoare, pe care o dă privitorului acestui grup statuar.

Kasnovschi a realizat o lucrare monumentală prin măreția conținutului exprimat într-o viziune vastă, impunătoare și simplă, însuflețită de un puternic sentiment. Monumentalitatea nu e în funcție de dimensiuni, ci de conținut și de viziune. De acest lucru ar trebui să țină seama numeroși sculptori care dau lucrărilor lor dimensiuni mai mari decît statura omului, crezînd că fac astfel sculptură monumentală. Ei uită că nu orice temă se potrivește cu cerințele sculpturii monumentale și ajung uneori să lucreze o sculptură de gen în dimen-

BELA KULKSAR — In fața călăilor — *lemn*

siuni nefiresc de mari. Astfel, de pildă, în *Primirea recruților* de Nicolae Enea — o lucrare cu remarcabile calități sculpturale — dimensiunile prea mari ale grupului fac ca, pe de o parte, expresia figurilor să nu se deslușească limpede, iar pe de altă parte unele amănunte, ca lădița recrutului, să apară exagerat de mari.

Și grupul statuar *Tineri muncitori în ilegalitate* de Petre Balogh, deși vădește reale însușiri de observație, de tratare viguroasă a materiei și de modelaj, e conceput în dimensiuni prea mari, ceea ce împiedică concentrarea atenției asupra expresiei care redă starea sufletească a eroilor și nu corespunde nici momentului conspirativ pe care artistul l-a ales.

Există o corespondență necesară între tema și dimensiunile unei lucrări și sculptorii trebuie să țină seama de ea, pentru a realiza o operă echilibrată, un raport just între formă și conținut.

Grupul statuar *Pionier cu mînz* de Iosif Fekete e atît de izbutit tocmai pentrucă artistul l-a conceput ca o sculptură de gen, de dimensiuni reduse, oglindind într-un aspect obișnuit din viața de toate zilele, dragostea copiilor noștri față de animalele domestice și îmbinînd zveltețea gingașe a mînzului cu gestul ocrotitor și prietenos al pionierului.

Sculptura de gen își află în plastica noastră un tărîm de dezvoltare tot atît de vast ca și sculptura monumentală, căci toate drumurile sînt deschise artiștilor noștri, pentru a satisface nevoile mereu crescînde ale epocii noastre. Artistul trebuie să găsească însă modalitatea cea mai potrivită pentru exprimarea temei alese, în forme care să exprime adevărul vieții.

ANDRAS KOS — Țăran maghiar — *ghips patinat*

OVIDIU MAITEC — Pace — *ghips*

Nu e de ajuns ca un sculptor să-și aleagă o temă bogată, expresivă, din realitatea înconjurătoare. El trebuie să studieze, să adîncească viața, pentru a-i desprinde trăsăturile tipice, convingătoare. Găsim în această expoziție multe lucrări în care vedem oameni cu pumnii strînși, acest gest fiind considerat că poate exprima singur dîrzenia, vigoarea și voința de luptă a muncitorilor. Limitarea la gest, fără a adînci starea sufletească, emoția și gîndul care-l determină, e o formă de manifestare a schematismului, care mai bîntuie printre sculptorii noștri. Cînd gestul e justificat de conținut, cînd exprimă o stare sufletească corespunzătoare, atunci el își capătă elocvența proprie și justificarea. Astfel, de pildă, în grupul statuar *In fața călăilor* de Bela Kulksar, atitudinea hotărîtă a muncitorilor care-și înfruntă eroic călăii, rezultă nu numai din pumnii strînși, ci din întreaga ținută a trupului, din mișcarea imprimată grupului, din încordarea brațelor, din expresia fețelor. Privind acest grup statuar înțelegi limpede momentul dramatic evocat, în care muncitorii își manifestă toată dîrzenia și hotărîrea de luptă, demascîndu-și asupritorii. Lucrarea aceasta impune prin patosul ei, prin intensitatea emoției, redată cu o netăgăduită sinceritate. Cioplită în lemn, compoziția lui Bela Kulksar dovedește o justă înțelegere și stăpînire a materialului, precum și rezultatele pe care un artist le poate dobîndi în această artă riguroasă,

dar atît de rodnică. Cioplitul în lemn constituie o veche tradiție romînească, în care arta populară și-a afirmat geniul ei creator. Dar tradițiile artei populare nu trebuie luate mecanic și transpuse aidoma în sculptură. Să nu uităm că crestăturile sînt o formă a sculpturii ornamentale și deci se integrează în arta decorativă, care își are legile ei proprii, diferite de cele ale sculpturii statuare. Ceea ce trebuie să-i inspire pe sculptorii noștri e optimismul, încrederea în viață, dragostea de natură care se desprind din lucrările de artă populară și nici decum procedeele de exprimare legate și de unelte, de materiale și de condițiile de muncă deosebite. Tendința anumitor sculptori spre un arhaism care și-ar afla izvorul în tradițiile artei populare e cu totul greșită și duce la o lunecare spre formalism, la o nesocotire a raportului necesar dintre conținut și formă, la o depărtare de adevărul vieții.

Primitivismul în sculptura statuară e o poziție net formalistă, căci în loc de a reda plasticitatea formelor, ajunge, prin stilizare excesivă, la o aplatizare a lor, la combinațiile abstracte care înseamnă o totală ignorare a realității.

Stilizarea în sculptura statuară, se conduce după alte legi decît cea din sculptura ornamentală. Ea îngăduie o depășire a amănuntului, în vederea obținerii unor planuri mai largi, mai vaste, a unor volume mai masive, mai impunătoare. Ea înseamnă o selecție pe care artistul trebuie să o facă între amănuntul nesemnificativ și cel necesar, care contribuie la definirea conținutului și sporește puterea de convingere a operei de artă.

Această selecție e necesară, căci fără ea se poate ajunge fie la naturalism, adică la o copiere întocmai a imaginii

LELIA ZUAF — Primăvara păcii și a vieții — *ghips*

CONSTANTIN SCHIRLIU — Creangă și Eminescu — *ghips*

exterioare, fără nici o interpretare, fără nici o vibrație care să exprime participarea sufletească a artistului la opera sa, fie la un alt aspect al formalismului, la o considerare superficială a realității, la neînțelegerea trăsăturilor ei tipice.

Chiar în această expoziție găsim unele lucrări în care tema bogată prin conținutul ei nu e artistic realizată tocmai pentrucă sculptorul nu a știut să aleagă forma cea mai potrivită de exprimare.

Astfel, în compoziția *Vasile Roaită la sirenă* de Rodica Severineanu, momentul dramatic al jertfei eroului de la atelierele Grivița e redat emfatic și neconvingător. Privitorul nu-și poate da seama de actul eroic săvîrșit cu riscul vieții de Vasile Roaită. El nu vede decît un tînăr care trage un lanț și ține pumnul strîns. Alegerea unui amănunt nesemnificativ precum și viziunea nesculpturală a artistei, care a adăugat un tub lung, în spatele figurii, trecîndu-l apoi pe deasupra capului personajului, fac ca această lucrare să nu exprime just tema atît de interesantă pe care și-a propus-o.

Și aci mai intervine o problemă : o compoziție statuară trebuie să fie astfel concepută încît să poată fi privită din toate părțile, prezentînd din oricare unghi de vedere un tot organic închegat. Dacă privim din spate compoziția Rodicăi Severineanu ne putem da seama că nici această cerință nu e rezolvată. In schimb lucrări ca *In fața tribunei la 23 August* de Elly Hette, *Pionier cu mînz* de I. Fekete și mai ales *Muncitori* de E. Kaznovschi pentru a nu cita decît vreo cîteva din operele

valoroase care figurează în această expoziție, se prezintă, din orice parte ar fi privite, ca niște grupuri unitare, deplin rezolvate sculptural. Aceeași impresie de grup bine închegat ne-o lasă și compoziția statuară *Familia* de Dorio Lazăr. Volumele sînt legate între ele, sînt armonios și larg văzute, iar sentimentul duioșiei care reunește cele trei personaje e convingător redat.

Și compoziția istorică *Intîlnirea lui Kossuth cu Bălcescu* de Artur Vetro e bine concepută în spațiul tridimensional, avînd volumele legate între ele și finisate pe toate laturile. Dar aici, sculptorul nu și-a adîncit tema, prezentîndu-l pe Kossuth, exponentul luptei pentru libertate a poporului maghiar, într-un costum de nobil ungur și stăruind asupra amănuntelor vestimentare, în loc să pună accentul pe însuflețirea care-i unea pe cei doi fruntași revoluționari în încercarea lor îndrăsneață de a-și uni popoarele pentru a combate împreună despotismul.

Un capitol important din această expoziție îl constituie, prin numărul lor, lucrările cu temă sportivă. Dar ele se mărginesc, de cele mai multe ori, la problema studiului anatomic și a modelajului, fără a încerca să oglindească elementul nou și tipic care definește sportul de azi în țara noastră.

Intr-adevăr, spre deosebire de trecut, sportul reprezintă astăzi o cale deschisă și muncitorilor și țăranilor, un fenomen de masă în care e antrenat întregul nostru tineret.

Probele pentru obținerea insignei G.M.A. — la care participă sute de mii de tineri — sînt caracteristice în această privință. Nici un sculptor nu s-a gîndit însă să trateze această temă, atît de semnificativă. In schimb avem numeroși aruncători cu sulița, cu greutatea, fotbaliști sau alergători, văzuți în plină acțiune, care nu ne arată decît abilitatea artistului de a reda sugestiv și veridic o mișcare a trupului. Dar și aici se deslușește uneori o tendință spre naturalism, spre amănuntul anatomic aproape disgrațios, care strică armonia ansamblului. In *Aruncătoarea cu sulița* de Olga Porumbaru, de pildă, deși mișcarea e bine prinsă și formele au o remarcabilă plasticitate, totuși mușchiulatura pîntecului și a pulpelor e prea accentuată, ceea ce dăunează armoniei trupului viguros. In compoziția *Inotătoarea* de Zoe Băicoianu poziția e aceea de pregătire pentru săritura de pe trambulină, nu aceea de start, cum ar indica titlul, ceea ce produce o confuzie. Anatomia e bine studiată, dar brațele întinse și ținuta capului dau compoziției un caracter prea static, aproape solemn, care nu e întru nimic justificat. Insfîrșit, grupul statuar *Un nou aeromodel* de Florica Ioan este nesculptural conceput, aeromodelul nefiind organic legat de restul compoziției, iar mișcările tinerilor pionieri apărînd artificiale, convenționale.

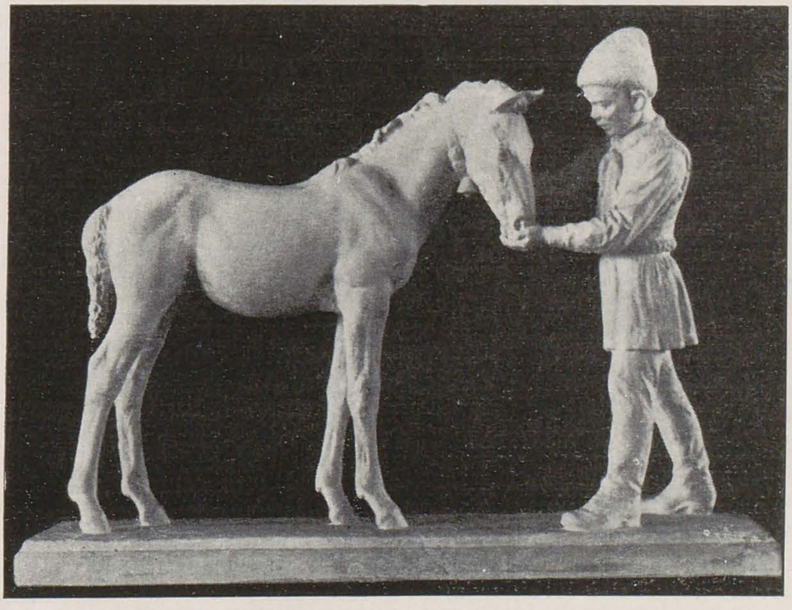
Trebuie, însfîrșit, remarcată lucrarea *Aruncătorul cu greutatea* de Tudor Panait, un studiu serios care poate însemna un pas spre realizări mai de seamă.

Succesele sculpturii noastre la Expoziția de Stat pe anul 1953—1954 ne îndeamnă să încercăm a-i descifra adevăratele drumuri.

Revoluționarii de la 1848 formulîndu-și concepția despre artă, afirmau: « o statuie națională e ca o pietrificare a unei mari gîndiri naționale; poporul o prinde pentrucă are o formă care trece din generație în generație ». Unde sînt la noi sculptorii în stare să gîndească o idee națională care să-i inspire și pe care s-o întruchipeze dîndu-i viață sub loviturile daltei?

Și astăzi, ca și la 1848, marile idei ale vremii își așteaptă întruchiparea în limbajul monumental al sculpturii. Se făurește sub ochii noștri o lume nouă, se ridică oameni de tip nou, care au o altă concepție asupra muncii și a vieții, care prin avîntul și efortul lor eroic construiesc socialismul în țara noastră. Gîndul care-i însuflețește, viziunea largă a viitorului, forța lor care nu cunoaște stavile, se cuvine să fie exprimate în sculpturi monumentale, care să înflăcăreze masele, să le servească drept pildă și îndemn.

Pentru a înfăptui aceste sculpturi monumentale, artiștii noștri trebuie să exprime cu mai mult patos



IOSIF FEKETE — Pionier cu mînz — *ghips*

realitățile esențiale și trăsăturile tipice ale vremii noastre, să fie însuflețiți de o pornire romantic-revoluționară, capabilă de a desluși drumurile luminoase ale viitorului.

Această forță cutezătoare, acest avînt romantic se pot manifesta în alegerea unei teme mai largi, în folosirea chiar a simbolului și a alegoriei pentru a reda semnificația unei idei, în îmbogățirea limbajului plastic, în concepția unor grupuri statuare legate de ansambluri arhitectonice, proiectate de o minte îndrăzneață.

Sculptura monumentală e o artă de for public și de aceea ea trebuie concepută în funcție de ansamblul arhitectonic sau urbanistic în care se va integra. Ea va trebui să exprime în forme realiste, convingătoare, măreția vremii noastre.

Alături de sculptura monumentală se deschide un nou orizont larg și pentru sculptura de interior. Bogăția vieții noastre, în multiplele ei aspecte cotidiene, poate fi exprimată prin sculptura de gen, care va oglindi tot ce e nou și tipic în traiul oamenilor muncii și în diferite activități în domeniul culturii, al sportului, etc.

Astfel, în afară de portret, compoziția statuară găsește numeroase prilejuri de afirmare, în tehnici diferite, pentru a satisface nevoile culturale mereu crescînde ale societății noastre.

Pentru a-și îndeplini această sarcină ea trebuie să înlăture rămășițele formalismului, ale schematismului, ale convenționalismului, să adîncească studiul vieții și să pășească hotărît, cu îndrăzneală și sinceritate pe drumul rodnic al realismului socialist, străduindu-se să redea în forme naționale un conținut nou, combativ, care să exprime gîndurile, năzuințele și sentimentele poporului.

JUSTIN NĂSTASE — Buciumaș — *bronz*

IOSIF ISER — Tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej — *ulei*

# EXPOZIŢIA ANUALĂ DE STAT 1953—1954

# UNELE ASPECTE ALE PORTRETULUI

RADU BOGDAN

Intr-o carte apărută la Paris în preajma celui de al doilea război mondial şi prefaţată de conservatorul prim al Muzeului Luvru, un critic burghez era silit să recunoască: « Pentru mulţime pictura modernă rămîne sinonimă cu ridicolul şi cu oroarea... In faţa omului artistul modern se fîstîceşte, el evită expresia, sensul unui surîs, mărturisirea unei priviri; el ocoleşte faţa a cărei carnaţie îl reţine mai puţin decît un amestec pestriţ de culori, al cărui rid e pentru el mai puţin semnificativ decît cuta unui veşmînt. Portretiştii moderni sînt preocupaţi în a-şi etala propria manieră de a picta. Cei mai slabi nu încearcă decît realizarea unui efect; cei

mai buni descrierea propriei lor stări de spirit, ilustrarea sistemelor lor personale, astfel încît, consecință a climatului în care trăiesc, ei lasă să se întrevadă odată cu neliniștea lor, un întreg mănunchi de aspirații orgolioase și confuze. Orice noțiune de demnitate dispărută — scria mai departe criticul — un anumit număr de pictori contemporani nu se mai străduiesc decît să descopere în chipul uman trăsături de josnicie și de obscenitate... s-ar putea crede că și-au impus ca sarcină esențială dezonorarea umanității, neînfățișînd decît un aspect grotesc și respingător »[1]).

De atunci lucrurile s-au mai schimbat: arta burgheziei occidentale a ridicat disprețul față de om și de realitate la rangul de principiu general, atingînd culmile unei degradări ce întrece cu mult exemplele care în 1939 prilejuiseră lucidele reflecții ale criticului francez. Numai că astăzi în rîndurile burgheziei nu se mai gîndește nimeni să deplîngă această artă, iar presa apuseană și cea de peste ocean o ridică zilnic în slăvi.

In timp însă ce pe planul social ca și pe cel artistic occidentul aluneca vertiginos în prăpastia descompunerii, în Uniunea Sovietică și mai tîrziu în țările de democrație populară au avut loc transformări adînci, care s-au resfrînt cu putere în artă, regenerînd-o și conferindu-i acel sens nobil de promotoare a valorilor umane, pe care burghezia contemporană se străduise să-l anihileze.

Cît de frumos exprima Gorki esența realismului socialist, în discursul său din 1934, la cel dintîi congres unional al scriitorilor sovietici: « Realismul socialist concepe existența ca o acțiune, ca o creație al cărei scop este dezvoltarea neîntreruptă a celor mai înalte aptitudini ale omului, tinzînd spre biruirea forțelor naturii, pentru a-și asigura o viață lungă și prosperă și pentru a dobîndi sublima fericire de a trăi pe acest pămînt, pe care el vrea să-l transforme într-o minunată locuință a unei singure familii — omenirea — potrivit creșterii neîncetate a propriilor sale trebuințe » [2]). Au trecut 20 de ani, dar cuvintele lui Gorki răsună și azi în conștiința artiștilor de pe o treime a globului și a tuturor acelora care, pe restul lui, luptă împotriva descompunerii; căci esteticii decadente a burgheziei, marele scriitor rus i-a opus estetica virilă, optimistă și plină de patos, a lumii socialiste.

* * *

De la eliberarea țării încoace și îndeosebi după proclamarea republicii, arta noastră plastică a înregistrat progrese tot mai izbitoare. Ele s-au observat și în portret, în a cărui tematică s-a făcut o cotitură revoluționară: imaginea lumii burgheze a fost înlocuită cu imaginea lumii muncitoare. Dezvoltîndu-se și cîștigînd în adîncime, această tematică a demonstrat cu prisosință reîntoarcerea artistului la preocupările legate de om. Firește că problemele care se pun acum diferă în hotărîtoare măsură de cele din trecut. Artistul are în față o altă societate, pusă în mișcare de alte resorturi și principii.

Nici muncitorul, nici țăranul — care apăreau atît de rar în portretistica noastră de odinioară — nu mai sînt ceea ce au fost, cum în bună parte nici intelectualul nu mai este. A intervenit o schimbare de conștiință și a modului de viață, care a dus la cristalizarea unor noi tipuri de oameni. « Pînă și sentimentele care înainte ni se păreau imuabile, se schimbă cu o repeziciune uimitoare », observă pe bună dreptate Ilya Ehrenburg subliniind ritmul accelerat în care societatea pe care o făurim se preface necontenit chiar sub privirile noastre [3]). Dar aici nu se pune numai problema oglindirii unei alte realități. Așa cum arăta și Gorki, realismul socialist nu se mulțumește doar cu înregistrarea fidelă, și de cele mai multe ori pasivă, a ceea ce se oferă privirilor, atitudine la care se mărgineau artiștii realiști din trecut. Portretul realist socialist combate pentru o cauză, el educă, orientează și sugerează soluții. El evidențiază cele mai frumoase însușiri ale omului, raportate la scopul muncii sale de transformare a condițiilor de viață a societății.

Cînd privim portretele și busturile făcute de artiștii timpului nostru, ne așteptăm deci ca prin mijlocirea imaginii particulare, ei să ne dezvăluie esența realității de azi, concretizînd-o printr-o alegere exemplară a modelului și prin reliefarea semnificativă a trăsăturilor sale individuale. Muncitorul fruntaș, țăranul colectivist, intelectualul legat de popor, sînt exponenții unei realități sociale noi; ei nu sînt simple simboluri, întruchipări ale unor idealuri abstracte precum sfinții vechilor picturi bizantine, ci oameni vii, cu frămîntări, năzuințe și pasiuni proprii, corespunzătoare vremii lor. I se cere deci artistului să cunoască realitatea în adîncime, să-i înțeleagă legile și s-o privească în continua ei dezvoltare, i se cere să cunoască îndeaproape oamenii ce o alcătuiesc.

Fața de toate cele de mai sus, ne punem întrebarea: cum se prezintă recentele realizări din domeniul portretului, ce concluzii putem trage pe baza portretelor care au figurat în ultima Expoziție Anuală de Stat?

Intîlnim o mare varietate de subiecte: portrete de luptători revoluționari, de scriitori, de oameni de știință, de muzicieni, artiști, actori, de muncitori fruntași în industrie și agricultură, de oaspeți care ne-au vizitat țara în timpul Festivalului Tineretului, de sportivi, de copii și pînă și simple portrete de studii. Și din diversitatea sentimentelor care îi însuflețesc pe artiștii noștri plastici se desprinde — ca și în anii trecuți — dragostea lor pentru Uniunea Sovietică pentru cultura ei, și în primul rînd pentru marile ei figuri conducătoare, Lenin și Stalin, clasici ai marxismului, făuritori ai revoluției proletare și ai celui dintîi stat socialist.

Bustul lui Lenin cioplit în marmură de M. Wagner, bustul lui Stalin realizat de același artist, un alt bust al lui Stalin, sculptat de M. Butunoiu și *Stalin vorbind de la Tribuna celui de al IX-lea Congres al P.C.U.S.* de M. Schulmann, sînt opere care ilustrează cele afirmate mai sus. Problema realizării unui bust (și firește și a unui monument) care să-l înfățișeze pe Lenin sau pe Stalin, este însă din cale afară de grea. In anii trecuți, sculptorii noștri au dobîndit unele succese însemnate, cum s-a putut vedea cu ocazia ridicării în capitală a monumentului lui I.V. Stalin, făcut de Dumitru Demu. De astă dată, (exceptînd cele două proiecte pentru monumentul lui Lenin executate de Boris Caragea, dar care n-au fost în expoziție) lucrările expuse ne apar mai puțin rezolvate. Reprezentarea măreței figuri a lui Lenin sau Stalin presupune în primul rînd o profundă cunoaștere a personalității

[1]) Bernard Champigneulle: ,,L'Inquiétute dans l'Art d'aujourd'hui'' Ed. Mercure de France—Paris 1939.

[2]) Citat după V. Bialik: ,,Gorki și estetica realismului socialist'' în *Probleme de Literatură și Artă-1948, Nr. 2.*

[3]) I. Ehrenburg: ,,Munca scriitorului'' — *Probleme de Literatură și Artă* — 1954, Nr. 1

celor doi conducători, personalitate care se cere exprimată multilateral și în nota ei esențială. Lenin și Stalin sînt ideologi ai clasei muncitoare (deci intelectuali filozofi) agitatori și călăuzitori ai maselor (deci oameni de organizare și de acțiune), dar mai presus de toate înfăptuitorii unei grandioase revoluții (temperamente de excepțională energie combativă) și geniali oameni de stat — și nu ai unui stat burghez oarecare, ci ai unui uriaș stat muncitoresc — (așa dar pondere, chibzuință, simț de răspundere, clarviziune politică, fermitate și o enormă autoritate morală). In plus, acești doi mari cîrmuitori au fost fiecare — în funcție de psihologia lor specifică — apropiați poporului și iubitori de oameni, față de care s-au arătat calzi și modești. N-am amintit desigur decît o parte a trăsăturilor caracteristice lui Lenin și lui Stalin, și îndeosebi pe cele de ordin general, fără a ne opri și la modul particular în care fiecare dintre ei le-a manifestat. Dar este suficient pentru a ne putea da seama de complexitatea problemei. Or, tocmai aceasta este ceea ce n-au izbutit sculptorii amintiți: înfățișarea lui Lenin și a lui Stalin în lumina unei interpretări sugestive a caracterului lor complex. Lucrarea lui Maximilian Schulmann este totuși superioară celorlalte din acest punct de vedere; ea este și mai atent studiată și are monumentalitate; îi lipsește însă căldura, nu are suficientă putere de emoționare. Busturile executate de Wagner sînt corecte dar impresionează mai mult prin calități de cizelare a marmurei decît prin forță emoțională, iar la « Lenin » se acordă detaliilor mărunte (reliefurile blănii) o atenție egală cu aceea arătată chipului. In ce privește lucrarea lui Marius Butunoiu ea nu este în caracterul personajului, nici chiar asemănarea fizică nefiind deplină.

Cu ocazia concursului pentru monumentul lui Lenin, judecat după închiderea Expoziției Anuale de Stat, Boris Caragea a dovedit că este în stare să dea în multe privințe un răspuns valabil la toate problemele enunțate mai sus. Dacă asupra operei sale (care are în primul rînd meritul de a-l înfățișa pe Lenin cîrmuitorul și omul de stat și nu numai pe orator și pe revoluționar) nu ne oprim mai mult, e pentrucă am depăși liniile unei analize ce are drept obiect portretul ca gen de sine stătător.

O pildă îmbucurătoare este aceea a maestrului Iser — veșnic prezent, veșnic în actualitate (așa cum ne-o arată toate temele pe care le-a atacat în ultimii ani) — care ne oferă pentru a doua oară un portret al tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, președintele Consiliului

CORNELIU BABA — Mihail Sadoveanu — *ulei*

de Miniștri. Portretul realizat de Iser este clar și expresiv.

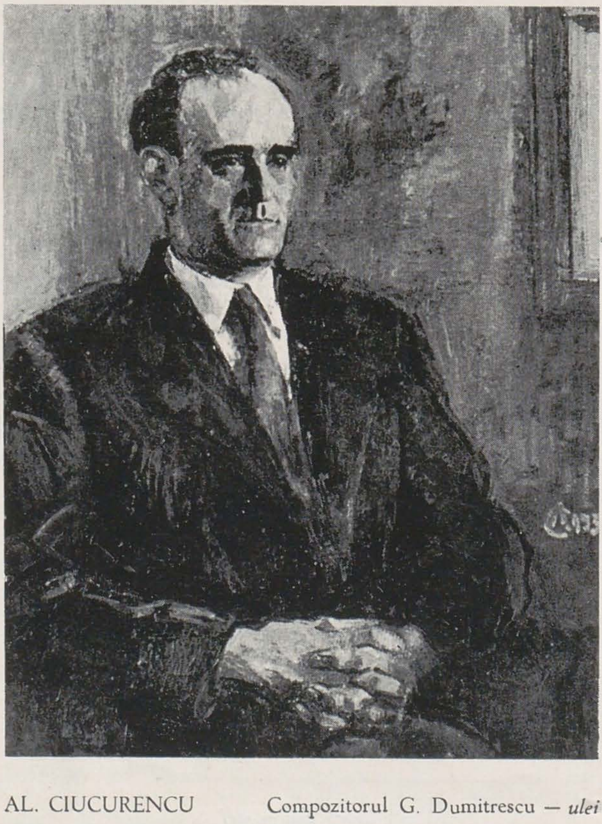
In acest portret Iser nu exploatează poate îndeajuns resursele artistice de compoziție și colorit prezente în tabloul de acum doi ani, dar viziunea sa are meritul hotărîtor de a îmbrățișa personalitatea tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej sub un unghi mai larg scoțînd în evidență nu atît aspectul particular al unui moment, cît ideea generală a unui conducător de mase, cu însușiri complexe, care este în același timp un om de acțiune și de idei. Privind această operă, ne dăm seama că sîntem în fața aceluiași artist, care a știut odinioară să sesizeze cu atîta putere caracterul personajelor sale, afirmîndu-se ca un portretist perspicace și sugestiv.

Este de subliniat grija cu care maestrul Iser își alege temele (în ultima expoziție au figurat o *Agitatoare* și două *Țărănci*) și aceasta cu atît mai mult cu cît sînt încă destui artiști care nu-și pun nici măcar problema alegerii semnificative a modelului, mărginindu-se aproape numai la simple studii, sau la crearea unei efigii mai mult sau mai puțin sentimentale a oamenilor care le stau cel mai ușor la îndemînă; unii — cum sînt Zina Blănuță în pictură, sau Violeta Bielici în sculptură — recurg la portret pentru specularea unor efecte pitorești de costum popular, omul propriu-zis fiind aproape total neglijat.

Expoziția de Stat 1953—1954 înregistrează cîteva frumoase și însemnate succese în ce privește realizarea artistică. Dar sîntem încă departe de a fi obținut un progres general din acest punct de vedere. Desen, compoziție, colorit, valorație, modelaj, construcție și mai ales finisaj (într-un sens valabil din punct de vedere al emoției artistice iar nu simpla șlefuială de exterior), mai constituie probleme care se cer studiate temeinic și soluționate prin exercițiu și confruntare permanentă cu realitatea.

Să ne fie însă îngăduit să nu ne oprim în spațiul atît de scurt al acestor rînduri chiar la toate aspectele portretului, pe care ultima Expoziție Anuală de Stat le include. Ar fi meritat de exemplu să insistăm asupra frumoaselor rezultate la care au ajuns — fie chiar și în portrete cu un conținut mai puțin semnificativ, dar pline de căldură și sentiment — pictori ca Abody Nagy Béla și Zoltan Kovaci, care ne fac dovada unei concepții realiste sincere și just înțelese. Și portretele de oaspeți ai Festivalului pictate de Gheorghe Glauber sau de Yvonne Hasan, s-ar fi cuvenit să fie analizate. Nu este totuși în intenția noastră de a scrie o cronică plastică. Am voit să analizăm îndeosebi pe acei artiști ale căror lucrări se pretează la o cît mai deplină ilustrare a anumitor probleme.

Așa, de pildă, problema modului cum trebuie sau nu înțeles și interpretat un personaj în cadrul portretului realist socialist, ni se parte foarte semnificativ oglindită în lucrările lui Baba, lucrări care s-au impus de la început atenției tuturor. In general Baba nu se mulțumește cu o imagine exterioară a modelului și dincolo de asemănarea pur fizică, el caută să dezvăluie acel fior lăuntric, acea frămîntare intimă dublată de un gînd și de o simțire, care fac ca oamenii pe care îi înfățișează să trăiască aevea. El știe că expresivitatea unui portret e susținută de mimică și de gest ca și de costum și de decor, care au laolaltă menirea să contribuie la sugerarea trăsăturilor morale ale personajului. De aceea, pornind de la ideea pe care vrea să ne-o comunice, Baba își compune imaginea cu foarte mare atenție: studiază atitudinea și îmbrăcămintea modelului pînă în cele mai mici amănunte, cîntărește semnificația fiecărui gest și detaliu vestimentar, poziția mîinii și chiar a fiecărui deget în



AL. CIUCURENCU Compozitorul G. Dumitrescu — *ulei*

LYDIA CSATO Procurorul Ancuța Zamfira — *ulei*

CORNELIU BABA — Lucia Sturza Bulandra — *ulei*

parte, înclinarea capului sau a trupului, direcția privirii, etc., avînd grijă să încadreze întreaga figură într-un spațiu foarte judicios echilibrat din punctul de vedere al importanței pe care înțelege s-o dea tuturor acestor elemente în tablou. Aici intervine în afara obișnuitei probleme de desen — desen exact, concis și aplicat pe formă — și o problemă de tonalitate, în al cărei mod de rezolvare Baba recurge adeseori la unele procedee ale vechilor maeștri. In ce privește lumina, el o distribuie ca și cum s-ar folosi de razele unui proiector pe care-l îndreaptă cu precădere asupra anumitor porțiuni cum sînt fața și mîinile, sau unele atribute vestimentare, în timp ce restul se pierde nu într-o baie de clar-obscur, ci în efectul de redusă intensitate pe care-l crează tonurile sobre, întunecate, uneori excesiv de austere. Intîlnim de obicei o gamă preferențială: roșu venețian, cu ocru și brun, pusă puternic în contrast cu albul sau ocrul deschis al părților luminate și totul proiectat pe un fond întunecat. Astfel rezultă o accentuare netă a detaliilor expresive amintite mai sus, și în același timp o atmosferă gravă, solemnă, care promovează ideea unui personaj corespunzător. Trebuie să facem însă o precizare. Aruncînd o privire asupra tuturor portretelor pictate de artist în ultimii șapte ani, observăm că indiferent de model și de categoria socială căreia îi aparține acesta, personajele lui Baba trăiesc într-o lume a dramelor. E oare pretutindeni justificată de realitate o asemenea viziune, sau există aici o tendință spre dramatizare (și un pericol de a cădea în manieră) pentrucă pictorul socotește că adîncimile sufletului omenesc

nu pot fi explorate decît în lumina unei impunătoare gravități? Și fără voie ne amintim de portretele lui Rembrandt, întotdeauna profunde, dar unde din cînd în cînd oamenii ne apar totuși accesibili bucuriei și gîndului senin.

Cum îl vede Baba pe marele nostru clasic Mihail Sadoveanu? Invesmîntat în pelerina care-i învăluie umerii, trunchiul și coatele larg sprijinite de fotoliu, scriitorul covîrșește întreg spațiul tabloului în timp ce privirile sale scrutează cu severitate un punct apropiat. Fruntea semeață își reliefează cu putere osatura, obrajii sînt fermi și viguroși, iar expresia lor de neclintire ca și aceea a gurii și mîinilor, înd osebi acestea din urmă admirabil pictate — mîini îndesate, grele, dar pline de tărie — evocă odată cu masivitatea trupului voinic ceva din măreția piscurilor ce domină de la mari înălțimi. Fără îndoială că viziunea aceasta, de grandioasă monumentalitate, e bine venită în raport cu intențiile pictorului de a ne sugera personalitatea celui care prin scrisul său constituie o culme a întregii noastre literaturi contemporane. Totuși, în tabloul lui Baba forța spirituală a omului apare întrucîtva copleșită de aceea a prestanței lui fizice. Ar fi fost totodată just ca artistul să ne dezvăluie un Sadoveanu mai puțin impenetrabil și mai cald, un Sadoveanu în care să întrevezi pe povestitorul sfătos și creator de poezie. Și apoi de ce atîta întunecime, atîta rezonanță gravă, în fondul pe care se detașează figura scriitorului, a cărui solemnitate este și așa îndeajuns de subliniată?

Iată și portretul Luciei Sturza Bulandra în rolul Vassei Jeleznova. E Lucia Sturza Bulandra, e Vassa Jeleznova? Și uneia și alteia îi lipsesc, pictate de Baba, acel dinamism sufletesc, acea vitalitate caracteristică ambelor. Exceptînd expresia mîinii stîngi, crispată nervos într-un gest de nerăbdare, nimic nu vine să ne comunice acel temperament energic, acea impetuozitate, atît de proprii Luciei Sturza Bulandra. Intr-o măsură mult mai accentuată decît în portretul lui Sadoveanu, unde analiza psihologică e mai fidelă și dusă mai departe, se întrevede și aici o precumpănire spectaculoasă a elementului exterior (ținută monumentală, costum) față de conținutul sufletesc. Personajul e mai mult impozant decît impunător și ține pe privitor la distanță în loc să trezească în el sentimentul unei cunoașteri apropiate (ceea ce pînă la un punct e valabil și pentru portretul lui Mihail Sadoveanu). Desigur, observațiile noastre nu impietează asupra magistralei *execuții*, cu care sînt redate toate acestea. In tablourile lui Baba există întotdeauna o unitate organică, o coeziune de ansamblu. Intregind aportul elementului tematic, frumusețile ei izvorăsc din echilibrul compoziției, dintr-o mînuire expresivă a desenului și dintr-o așternere liberă a culorii, somptuoasă, modelată de valori subtile și nuanțată cu o uimitoare forță de sugestie: priviți cum este redată carnația obrajilor, cum sînt pictate mîinile, tivitura de blană a hainei lui Sadoveanu sau jaboul dantelat al Luciei Sturza Bulandra! Cu atît mai mult am fi dorit ca asemenea calități să fi servit o interpretare judicioasă a modelelor, care să sublinieze elementele esențiale. Dar în ambele tablouri se observă tendința artistului de a-și promova propria viziune despre personalitatea modelului, fără a se preocupa totodată de faptul dacă această viziune corespunde și cel mai bine cu imaginea pe care (ținînd bineînțeles seama de adevăr) ar trebui s-o creeze pentru a-l educa pe privitor, pentru a-i da un exemplu și a trezi în el sentimente de admirație și de dragoste față de cel portretizat. De aceea ajunge uneori Baba — și aceasta se întîmplă și cu alți creatori — la imagini artistic realizate din punct de vedere al execuției, dar nu tot atît de izbutite din punct de vedere al interpretării perso-

ADINA PAULA MOSCU — Mihail Șolohov — *ulei*

PAUL ATANASIU — Tractorista — *ulei*

FRANCISC FERCH    Tractorista — *ulei*

najului respectiv. Nu odată am auzit spunînd pe unii artiști foarte talentați: « Critica și publicul nu trebuie să ne ceară să-i prezentăm personajul așa cum îl văd ei, ci așa cum îl vedem noi și prin această prismă ar trebui să se analizeze ceea ce am izbutit sau n-am izbutit noi să realizăm ». Departe de noi gîndul de a nesocoti aportul personal al creatorului, originalitatea viziunii sale despre model. Dar ea trebuie să corespundă cu calitățile esențiale, cu însușirile cele mai frumoase și mai *exemplare* ale acestuia, cu ceea ce-l apropie de oameni, iar nu cu ceea ce îl îndepărtează de ei. Aici intervine orientarea principială a artistului, conștiința sa de artist cetățean, capacitatea lui de a surprinde caracterul complex al modelului și de a-i dezvălui trăsăturile cele mai semnificative. Într-o lucrare apărută în 1952 la Moscova, criticul V. M. Zimenco, scria referindu-se la anumite probleme ale portretisticii sovietice:

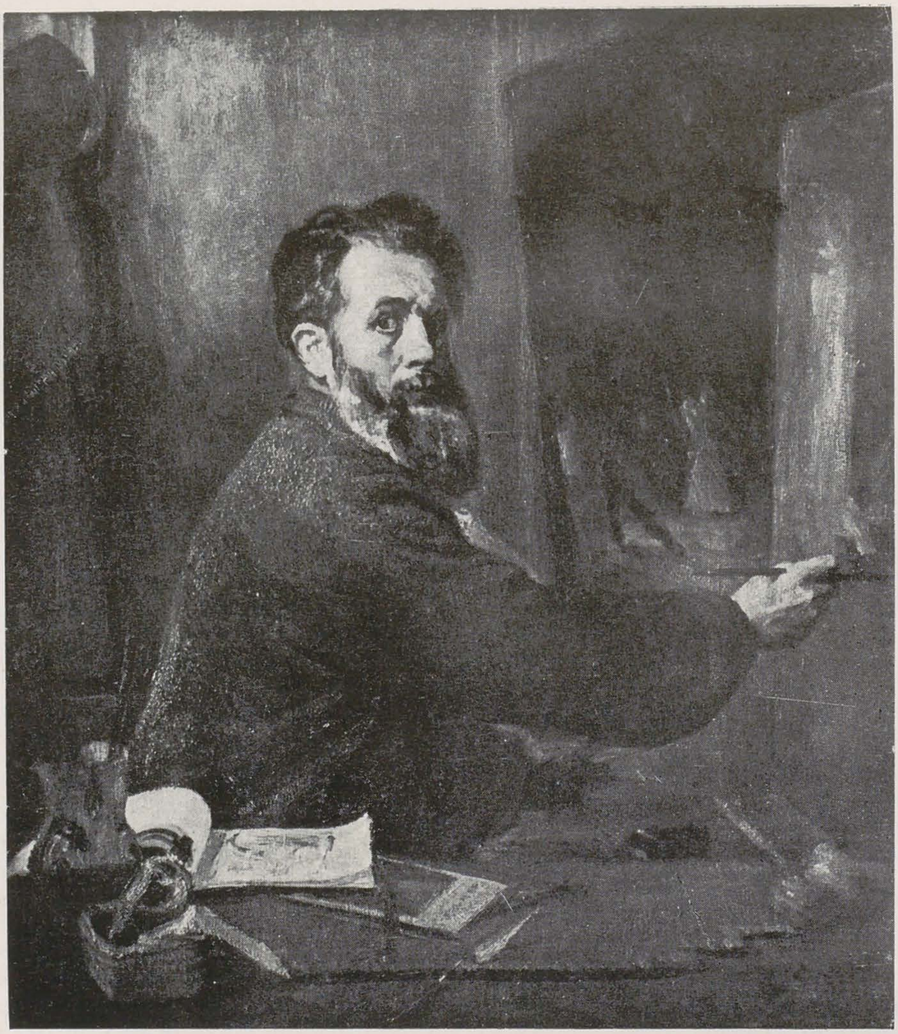
« Sarcina principală a portretului sovietic este de a-l arăta pe omul sovietic așa cum se transformă el, în marea mișcare spre comunism, de a găsi și scoate la iveală tot ce este mai bun într-însul. Nu ne poate satisface astăzi o prezentare psihologică expresivă dar unilaterală a personalității . . . Astăzi cînd bogăția sufletească a omului sovietic se manifestă cu o deosebită expresivitate și din ce în ce mai mult, metoda care se bazează pe limitarea caracterului la una sau două trăsături nu se dovedește valabilă. Ea îngustează orizontul pictorului, îl inchide într-un cadru de procedee convenționale. Aici există întotdeauna primejdia unei aprecieri subiective și preconcepute asupra omului » [4].

Afirmațiile criticului sovietic se aplică și acelor aspecte ale portretisticii noastre cum sînt cele pe care le-am amintit.

In funcție de unele considerente formulate mai sus — deși pictate cu mai puțin efect sau poate tocmai de aceea — ni se par mai aprofundate portretele de Baba care înfățișează, unul pe soția artistului și celălalt pe un țăran răsculat (de fapt un studiu pentru tabloul *1907*). In ambele viața sufletească a personajelor e puternic reliefată, dar mai cu seamă al doilea ne izbește prin forța lui de comunicare. Aici, unde nu ne este arătat decît chipul țăranului și unde caracterul său nu se deduce decît din intensitatea dramei sale lăuntrice, se vede cu cîtă măestrie știe Baba să exploreze și să redea întreaga gamă de stări sufletești a omului. Indîrjire și ură, zbucium și suferință, răzvrătire și un amestec de nehotărîre și imbold pătimaș, toate se citesc deopotrivă în privirile întunecate ale acestui țăran bătrîn, în încordarea aprinsă a feței sale, în expresia ei avîntată și energică. Este negreșit tabloul în care în pofida lipsei de aparat exterior, Baba și-a dovedit prin excelență însușirile de portretist.

---

[4]) V. M. Zimenco: ,,Pictura portretistică sovietică'' — Ed. de Stat Iskusstvo — Moscova 1951.



OCTAVIAN ANGHELUȚĂ — Autoportret — *ulei*

O problemă de alt ordin în ce privește portretul se pune la un artist foarte talentat ca Alexandru Ciucurencu. Concepția creatoare și viziunea picturală a acestuia au suferit în ultimii ani o semnificativă evoluție. De la o reprezentare pur schematică și decorativă a omului — așa cum putea să apară ea încă în portretele din 1947 — și pînă la portretele mai recente, în care dincolo de un vădit interes arătat acordurilor cromatice, urmărirea caracterului psihic al personajelor poate fi lesne întrezărită, arta lui Ciucurencu s-a apropiat necontenit de realism. Lupta lui împotriva vechiului său fel de a picta s-a desfășurat lent dar susținut, nu fără opintiri dureroase și nu fără oscilări calitative, dar totdeauna cu o perfectă sinceritate și cu deplină credință în valoarea scopului final spre care tindea: arta realismului socialist. Portretul lui K. H. Zambaccian (care n-a figurat în expoziție) — mai mult decît cel al compozitorului Gh. Dumitrescu și al altor portrete care au putut fi văzute în ultimele Expoziții de Stat — ne oferă o pildă concludentă în ce privește stadiul în care a ajuns evoluția artistului. Se poate vorbi acum cu mai multă certitudine de o captare a resurselor morale a modelelor, de o considerare a acestora și în lumina propriei lor personalități. Se poate vorbi de asemenea de o mai mare precizie în definirea ansamblului, de o raportare firească a compoziției la motivul central care rămîne omul și sfera sa de preocupări, și de o mai cursivă închegare a liniilor menite să dea formelor contur. Totuși, există încă la Ciucurencu anumite procedee care îl opresc la jumătatea drumului, stăvilindu-i posibilitatea unei redări mai subtile atît a caracterului spiritual cît și a celui fizic al personajului, procedee care în general sărăcesc expresia formelor din natură și trădează reminiscențele unei concepții nerealiste. Spre deosebire de acei maeștri clasici care fără a recurge la o tușă meschină modelează volumele prin treceri foarte gradate de la un ton la altul și apelează la desen ori de cîte ori expresivitatea unui detaliu nu se poate evidenția numai prin juxtapuneri de culoare, Ciucurencu — urmărind realizarea în primul rînd a armoniei cromatice — încearcă să obțină relieful aproape exclusiv prin valori de contrast termic, care crează impresia unei materialități independente de obiectul pictat și care tind să-l definească în planuri prea mari și abrupte. Aceasta duce de cele mai multe ori la o schematizare spațială a obiectului și la insuficient de veridica lui reprezentare. De aceea (și datorită și unei vădite disproporții), ne apar atît de supărător redate mîinile în portretul lui Gh. Dumitrescu, de aceea în unele portrete profilul personajului apare decupat sau capul nu îndeajuns de reliefat, iar mîinile nu au acea capacitate expresivă la care ne-am fi putut aștepta. Ceea ce e deobicei pozitiv în astfel de imagini create

de Ciucurencu este armonia lor de ansamblu, climatul ei dătător de viață și în primul rînd acea interpretare sugestivă a modelului care atrage din primul moment atenția privitorului. In general personajele lui Ciucurencu nu au aerul că pozează și adese ori sînt surprinse în intimitatea decorului lor familiar căruia pictorul îi rezervă rolul de a susține (prin capacitatea de evocare a elementelor ce-l compun) ideea de bază a tabloului. Lipsit de un decor auxiliar, portretul compozitorului Gh. Dumitrescu nu intră în această categorie, dar cu atît mai mult trăsăturile morale ale modelului se cereau mai pătrunzător analizate.

Un tablou care ridică de asemenea o problemă interesantă este *Autoportretul* lui Octav Angheluță. Chipul propriu-zis al pictorului are forță expresivă și e plin de freamăt interior, deși acea concentrare și încordare nervoasă, acea frămîntare sugerată de reliefurile frunții ca și ascuțișul pătrunzător al privirii, par cam exagerate în raport cu modelul pe care îl are în față. Pentru un artist care se pictează pe sine și care în momentul acela devine așa dar problema centrală a preocupărilor sale, se cerea mai multă simplitate și naturalețe, poate chiar mai multă modestie, în orice caz ceva care să corespundă mai deplin cu ideea pe care ne-o facem despre un pictor al zilelor noastre. Și la Angheluță, ca și la mulți alți artiști, se constată că nu-și precizează îndeajuns scopul pe care-l urmărește prin tabloul său. Nu ne îndoim de sinceritatea artistului, dar compoziția apare oarecum ostentativă, impresie accentuată și de mișcarea mîinii, întrucîtva nefirească (sub toate aceste aspecte ne apare mai sobru și mai echilibrat autoportretul lui Adam Bălțatu); cu toate lipsurile semnalate, autoportretul lui Angheluță marchează însă un progres remarcabil față de alte portrete pictate de dînsul și reprezintă o calitate esențială: e puternic individualizat și plin de viață.

Să vedem acum ce probleme ridică un portret cum este cel pictat de Sorin Ionescu și care-l înfățișează pe marele poet rus Pușkin. E fără îndoială o operă superioară portretelor de actori pictate în serie pentru Teatrul Național, și care n-au figurat în Expoziție. Viziunea romantică în care e interpretat portretul lui Pușkin corespunde cu personalitatea eroului. Dar Sorin Ionescu n-a renunțat decît prea puțin la artificiile fanteziste menite să creeze o atmosferă ireală pătrunsă de misticism și nici n-a luptat îndeajuns — deși resursele talentului său i-o îngăduie — împotriva superficialității. Se mai întrevăd destule accente arbitrare în colorit, anumite efecte exterioare de pastă, și mai ales efecte bizare de lumină, care trădează tendința pictorului de a evada din lumea realului și a se refugia în fantastic.

Un izbutit portret istoric a realizat Niculae Popa, cu al său *Miron Costin*. Artistul a creat o operă sugestivă, gîndindu-și bine tema, subordonîndu-i cu judiciozitate desenul și compoziția, motiv pentru care ideea se impune clar și convingător. Intr-o atitudine expresivă, foarte frumos rezolvată, Miron Costin e văzut ca un cărturar înțelept, ca un istoric al vremii sale, frămîntat de probleme. Atmosfera epocii e redată cu adevăr, în funcție de un decor studiat cu grijă. Mai multă varietate în colorit n-ar fi stricat însă tabloului, ci i-ar fi sporit puterea de emoționare.

Au mai figurat în Expoziția Anuală de Stat multe portrete de cărturari și creatori, inspirate fie de trecut fie de realitatea prezentă. A figurat portretul lui Nicolae Bălcescu, pictat de Aurel Ciupe, un artist înzestrat, dar în a cărui operă personalitatea marelui revoluționar și istoric e din nefericire greșit percepută, (Bălcescu ne apare ca un învins, cu privirea rătăcitoare și cu o expresie de delăsare în chip; unde sînt spiritul său combativ,

VLAD AUREL — Academicianul Gh. Spacu — *ulei*

NICULAE POPA — Cronicarul Miron Costin — *ulei*

G. GLAUBER — Gurdev Singh — *ulei*

forța sa intelectuală, elanul său revoluționar și acea ascuțime critică a minții care nu l-au părăsit pînă la moarte?). A figurat de asemenea portretul *Procurorul Ancuța Zamfira*, mărturisind din partea autoarei — tînăra pictoră Lydia Csato — nu numai frumoase resurse de meșteșug și de înțelegere a temei (deși « poza » magistratei e puțin cam teatrală), ci și capacitatea de a releva aspectele noi ale realității de azi. Și au mai figurat portretele pictate de Adina Paula Moscu (scriitorul sovietic Mihail Șolohov), Justina Popescu (actrița Irina Răchițeanu) și Eugenia Iftode (actorul A. Ferrat, în rolul lui Mutzimura), cărora, în ciuda unor însușiri de execuție ce au dat în trecut adeseori prilejul să li se aducă laude artiștilor citați, le lipsește o calitate esențială: nu sînt suficient — și uneori de loc (Irina Răchițeanu) — individualizate. A figurat de asemenea *Portretul academicianului Gh. Spacu* de Aurel Vlad, interesant prin problema pe care o ridică: portretul unui om de știință; din nefericire însă nu de ajuns de rezolvat în ce privește coloritul și compoziția, atenția pictorului îndreptîndu-se mai mult asupra detaliilor, în dauna ansamblului.

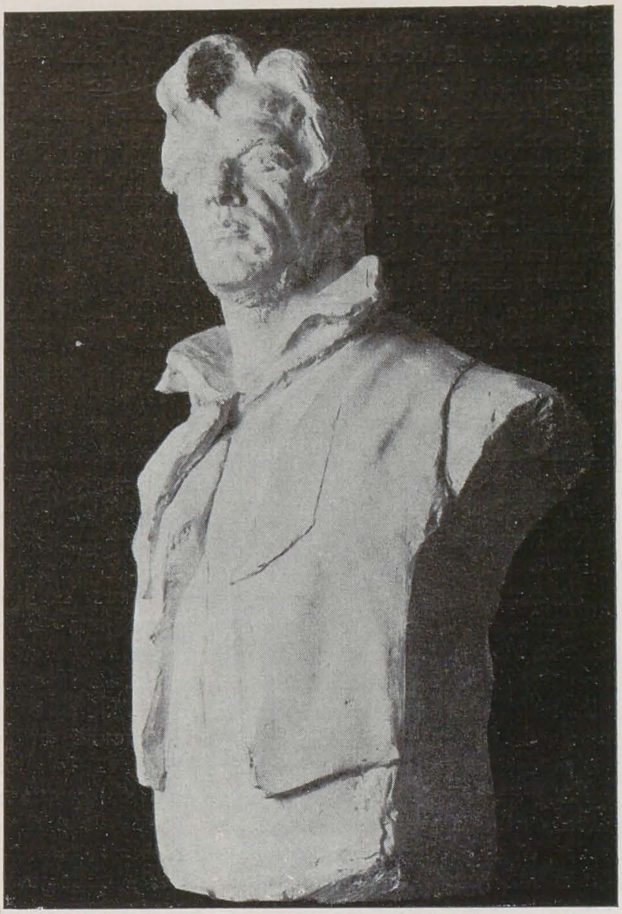
Ajungem acum, la o problemă pe care dacă în analizele noastre de mai sus păream să nu o fi atins decît implicit, aceasta se datora faptului că în general portretele respective erau mai mult sau mai puțin individualizate, încadrîndu-se în sfera largă a tipului de intelectual așa cum ne apare el astăzi în procesul său de transformare. Tocmai aici descoperim însă punctul slab al pictorilor și sculptorilor noștri. Ei sînt foarte familiarizați cu psihologia și problemele intelectualilor — pe care dealtfel s-au obișnuit și au învățat să-i redea în operele lor decenii de-a rîndul, dar nu cunosc decît prea puțin lumea muncitorilor și țăranilor de azi. Nu există o apropiere directă și efectivă a artistului de aceștia, o reală pătrundere a sa în mediul lor. Astfel se explică de ce atenția portretiștilor s-a îndreptat cu precădere asupra figurilor de intelectuali, deși elementul de temelie în transformarea societății și a construirii socialismului, îl constituie în primul rînd acei oameni de tip nou, care, pe o scară din ce în ce mai largă se ridică din rîndurile muncitorilor și ale țăranilor. Tocmai sectorul agricol care în momentul de față prezintă atîta importanță a fost neglijat. Portretul nici unui fruntaș colectivist nu figurează în expoziție. Cunoașterea numai parțială a realității explică și de ce portretele de intelectuali sînt majoritatea individualizate, în timp ce prea puține portrete de muncitori se mențin în sfera generalului. In raport cu lucrările mai izbutite din anii trecuți, cum au fost, în 1950, *Secretarul organizației de partid la țară* de Tiberiu Krausz și în 1952, *Președinta de Gospodărie colectivă Maria Zidaru*, de Lydia Agricola, nu putem spune că s-a făcut un pas înainte, ci dimpotrivă. In general Expoziția de Stat din anul acesta a arătat că artiștii noștri nu reușesc să vadă îndeajuns ce se dezvoltă cu adevărat nou la oamenii muncii din uzine și de la sate, și nici nu sezisează în adîncime bogata viață sufletească a acestora, frumusețea morală care-i caracterizează pe cei mai buni dintre ei. Artistul nu ne dezvăluie *conștiința* lor, felul cum această conștiință se manifestă în particular la fiecare, și chiar și atunci cînd încearcă s-o facă se mulțumește deobicei cu o prezentare schematică a ideii esențiale. Ni se pare

ZOLTAN KOVACI — Cap de expresie — *ulei*

indicat să amintim aici cele afirmate de esteticianul și criticul sovietic A. Burov, în studiul său despre tipic și individual: « Trăsătura esențială a muncitorului înaintat, a fruntașului în muncă, constă în năzuința conștientă spre creșterea productivității muncii... prin urmare a atitudinii lui plină de răspundere față de munca sa și munca celorlalți, pe care o privește din punctul de vedere al intereselor de stat »; dar « dacă luăm în considerație această esență logică exprimată, îi dăm un nume de persoană, o profesie, o plasăm în producție, stabilind amănuntele corespunzătoare, aceasta încă nu înseamnă deloc că am creat un chip artistic, cu toate că tipicul necesită relevarea esenței. Tipicul în artă — ne spune același autor — nu poate fi separat de individual, căci individualul este modul unic, firesc, organic, de existență a tipicului. Măreţele imagini realiste ne conving de faptul că tipicul (generalul) și individualul nu pot fi practic despărțite. Vorbind de esența unui anumit personaj noi vom apela întotdeauna la particularitățile lui individuale » [5]).

Să ne oprim acum la cîteva tablouri care concretizează unele aspecte ale problemei de mai sus. Vom începe cu portretul fruntașului Gheorghe Olaru, pictat de Mihai Dăscălescu. In prim plan fruntașul Olaru manevrează robinetul unei conducte petrolifere, în timp ce pe planul din fund se deslușesc profilul unei sonde și mai aproape tăbliile unei construcții auxiliare nedefinite. Fața și gesturile omului sînt însă inexpresive, mișcarea nu ne convinge, fruntașul în muncă pare absent și cu totul formal plasat în cadrul activității sale. Nu se întrevede aici o conștiință, nu sînt puse

[5]) A. Burov: „Tipicul și individualul" — *Probleme de Literatură și Artă* — 1953, Nr. 6.



ION VLAD — Mihail Glinka — *ghips*

C. BARASCHI — Lev Tolstoi — *ghips*

în valoare însușirile morale ale modelului. Imaginea nu atrage nici sub raportul execuției: desenul e superficial și nu întotdeauna corect (racursiurile), iar coloritul e valorat fără priceperea necesară, cu egalități false de ton.

Un pas înainte în direcția unei anumite individualizări a încercat să-l facă Eugen Profeta în portretul tinerei fruntașe Tatiana Ivanov. Totuși, dacă titlul n-ar enunța-o, noi n-am ști că este vorba de o fruntașă în muncă. Așezată pe un scaun (artistul a pictat-o acasă), cu un creion într-o mînă și cu o revistă (carte, broșură, caet?) într-alta, pare preocupată de o problemă. Că personajul aparține însă într-adevăr categoriei sociale « muncitor » e foarte greu de stabilit. Nu există nimic tipic care să distingă prezentarea sa și în afara acelei amintite concentrări intelectuale, nimic care să ne lămurească asupra caracterului său. Conținutul imaginii ne este sugerat numai prin titlu.

Dacă unii pictori ca Mihai Dăscălescu sau Eugen Profeta au căutat să-și surprindă cît de cît eroii într-un moment capabil să ne redea cîte ceva fie din activitatea lor zilnică, fie din problemele care-i frămîntă, ceilalți s-au mulțumit cu o imagine portretistică obișnuită, statică. Unul din elementele cele mai supărătoare e că pretutindeni se remarcă în primul rînd poza, toți par plasați în fața unui obiectiv fotografic. De unde provine această lipsă de firesc? Nici unul din artiști nu pare să-și fi cunoscut într-adevăr modelul și nici să-și fi pus în mod explicit problema ce vrea să pună în valoare prin alegerea lui. Exemplul cel mai caracteristic din acest punct de vedere este portretul fruntașului Gheorghe Marțiș

pictat de Timotei Fedorenco. Presupunem — căci n-am avut ocazia să confruntăm tabloul cu modelul — că asemănarea a fost respectată, dar dincolo de aceasta imaginea ne apare complet inexpresivă, atît sub raportul mijloacelor de execuție cît și al fondului de idei. Nu se poate vorbi aici nici de individualizare și nici de redarea tipicului, căci tocmai acele elemente prin mijlocirea cărora ar fi putut fi realizate și una și alta lipsesc, iar lucrarea rămîne strict convențională.

Într-o măsură mai mică afirmația se susține și pentru portretele fruntașilor Lăzărescu, de G. Löwendal, Dăscălescu, de Corina Lecca și Anton Man, de Rhea Silvia Radu. Personajele respective stau așezate cuminte și liniștit în fața șevaletului, privind unul spre un punct în infinit, iar celelalte două către noi. In portretul făcut de Löwendal se mai deslușesc încă oarecari trăsături de caracter cum ar fi o anumită dîrzenie, energie, hotărîre. Dar în cele executate de Corina Lecca și de Rhea Silvia Radu nu se întrevăd la model nici măcar asemenea calități.

Personajele tuturor celor citați mai sus nu au biografie, noi nu ne dăm seama cum ar reacționa ele în diferite împrejurări ale vieții. Ba uneori, dacă nu judecăm neapărat după haine și după aspectul lor exterior îngrijit, nici nu le-am putea situa exact în epocă. Ceea ce nu ne-au dezvăluit artiștii respectivi este tocmai conștiința eroilor lor. Și dacă la toți se observă o anumită grijă în redarea corectă a modelelor, (precizia desenului, atenția pentru amănunt), încă nu putem spune că felul cum sînt pictate e satisfăcător: coloritul nu e suficient de diferențiat, nu se simte o cunoaștere temeinică a resurselor sale sugestive.

Aceste ultime constatări precum și o parte din lipsurile deja semnalate la ceilalți sînt valabile și pentru un artist ca Paul Atanasiu. Iată portretul tractoristei pictată de dînsul. Cu o mînă în buzunar, cu cealaltă rezemată de o aripă a tractorului, muncitoarea — nu fără o anumită expresie de mîndrie în chip — stă și privește. Obiectul gîndurilor ei ar putea fi însă cu greu precizat. Recunoaștem că e vorba de o tractoristă mai mult după îmbrăcăminte și după porțiunea de tractor care apare în tablou. E oare suficient pentru a se putea vorbi de un portret, de portretul unui om de tip nou?

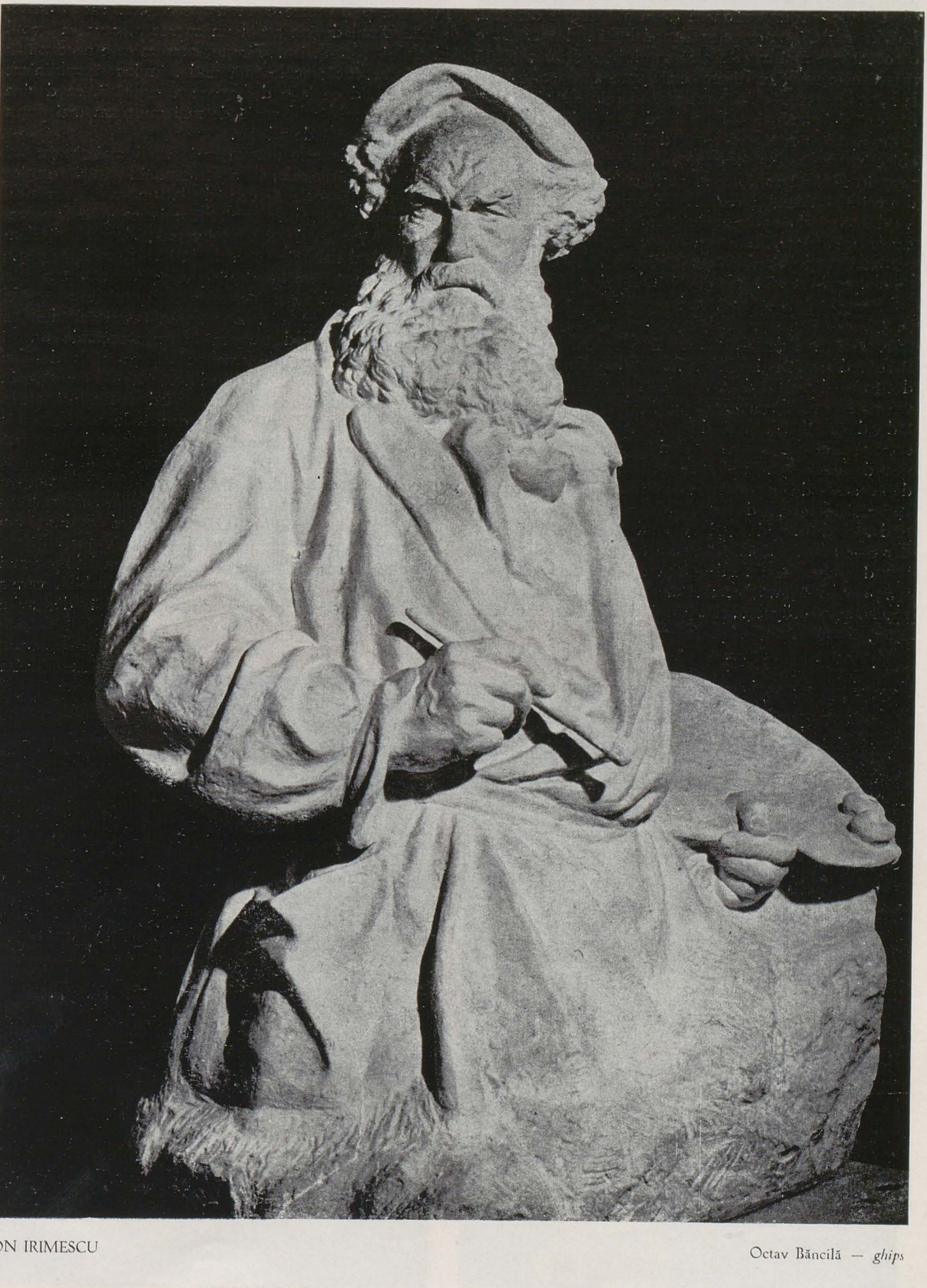
Francisc Ferch, care și-a ales drept model tot o tractoristă, s-a dovedit în privința aceasta preocupat de redarea personajului sub un aspect mai semnificativ: se recunoaște imediat că e vorba de un om pătruns de bucuria vieții, care-și iubește munca și care fără îndoială aparține timpurilor de azi, căci se întrevede aici o nouă atitudine față de muncă. Dacă și din punctul de vedere al execuției artistice Ferch ar fi acordat toată atenția operei sale, ne-am fi aflat fără îndoială în prezența unui tablou izbutit. Autorul l-a compus foarte limpede, punîndu-și bine în valoare ideea. Traversînd cîmpul înfiorat de freamătul ierbii și de cerul senin cu nori alburii, tractorista ne întîmpină cu voie bună. Tocmai și-a încărcat bidonul cu esență și ținîndu-l într-o mînă se îndreaptă desigur spre tractor. Nu e nimic silit în mișcările ei și nici în zîmbetul care-i luminează fața. Făptura ei respiră prospețime și degajare. Desenul lui Ferch se evidențiază în conture precise urmărind exactitatea formei, dar, atunci cînd pictează, artistul recurge la anumite efecte artificiale și dezagreabile. Culorile sale sînt văroase, ceea ce alterează atît calitatea luminii cît și materialitatea obiectelor din natură.

Deși mijloacele de rezolvare sînt deosebite, multe din problemele care se pun pictorilor rămîn valabile și pentru sculptorii noștri, căci în ansamblu fondul de idei este același. Iată de ce neinsistarea în amănunt asupra unor aspecte cu privire la care am avut deja prilejul să ne pronunțăm nu trebuie să lase cititorului impresia că am acordat sculpturii mai puțină atenție, cu atît mai mult cu cît realizările obținute nu se situează la un nivel inferior celor din pictură.

Dacă în pictura expoziției din anul acesta interesul cel mai viu l-au stîrnit pînzele lui Baba, în ce privește sculptura, elogiul vizitatorilor s-a adresat îndeosebi lui Ion Irimescu. In portretul făcut lui Mihail Sadoveanu, Baba se lăsa călăuzit în primul rînd de ideea prestigiului marelui scriitor; sculptîndu-l pe Octav Băncilă, Irimescu a pornit de la ceea ce însăși esența creației acestuia îi sugera cu maximă tărie: imaginea artistului luptător împotriva nedreptății sociale. Cu penelul într-o mînă și cu paleta în cealaltă, ușor aplecat pe spate, într-o mișcare care exprimă elan și capacitate de înfruntare, cu fruntea și cu privirile încordate, răscolit de o conștiință severă, energic și dur, Băncilă pare crescut din stînca ce-i servește drept soclu. Cu greu s-ar putea închipui o mai sugestivă concretizare a caracterului acestui om — amplă și monumentală, firească și convingătoare, și atît de emoționantă în măreția ei. Totul este admirabil proporționat, fără excese formale. Amănuntele sînt studiate cu grijă, fiecare relief, fie că aparține capului sau mîinilor, fie că aparține veșmintelor, e subordonat ideii de bază. Cutele largi și puternic reliefate ale veșmîntului, cu direcția lor ascensională, își au aici un rol bine stabilit: ele susțin ideea de elan și de înălțare spirituală. Uneori însă — cum se întîmplă de pildă cu încrețiturile frunții, menite să exprime frămîntarea — artistul nu izbutește să rămînă fidel legilor anatomice: aici construcția capului apare falsă. De asemenea, barba e prea cîlțoasă, amintind mai degrabă a lînă decît a păr. Totuși aceste lipsuri, în care se simte lipsa modelului, nu impietează asupra ansamblului operei care rămîne una din cele mai valoroase ale sculpturii noastre noi.

Într-o viziune mai puțin impetuoasă, dar mai sensibilă, este realizat bustul lui Antonin Ciolan. Atitudinea lui inspirată, acea concentrare interioară trădată de expresia meditativă a chipului, privirea absorbită, capul ușor înclinat părînd să capteze sunetul unei melodii îndepărtate căreia gestul domol și cadențat al mîinii îi subliniază ritmul, totul converge spre muzică și spre imaginea interpretului ei. Opera n-are nevoie de explicații pentru a-ți da seama că aici este vorba de un muzician, dar nu de un muzician în sine, ci de dirijorul Antonin Ciolan. Lucrarea e bine construită, armonios compusă, dovedind finețe în interpretare. S-ar fi cuvenit însă mai multă atenție pentru anumite detalii cum sînt de pildă mîinile (în deosebi mîna dreaptă) redate nu îndeajuns de expresiv și de sensibil.

Analizînd cele două lucrări observăm la Irimescu o calitate esențială: deosebirea de viziune care există între o operă și cealaltă. Aceasta ar trebui să ne pară firesc și totuși prea puțini sînt la noi sculptorii care țin seama de necesitatea adaptării stricte a viziunii, la cerințele fiecărei teme în parte. Prin temperament și prin caracterul revoluționar al operei, personalitatea lui Băncilă se proiectează cu evidență în exterior. El este în primul rînd un protestatar, întreaga sa atitudine decurge din conflictul său cu regimul în care trăiește. E de aceea firesc ca — în limitele realității — în sculptura sa Irimescu să urmărească o cît mai pronunțată afirmare a formelor spre exterior. La *Băncilă* forma e tratată în planuri



ION IRIMESCU

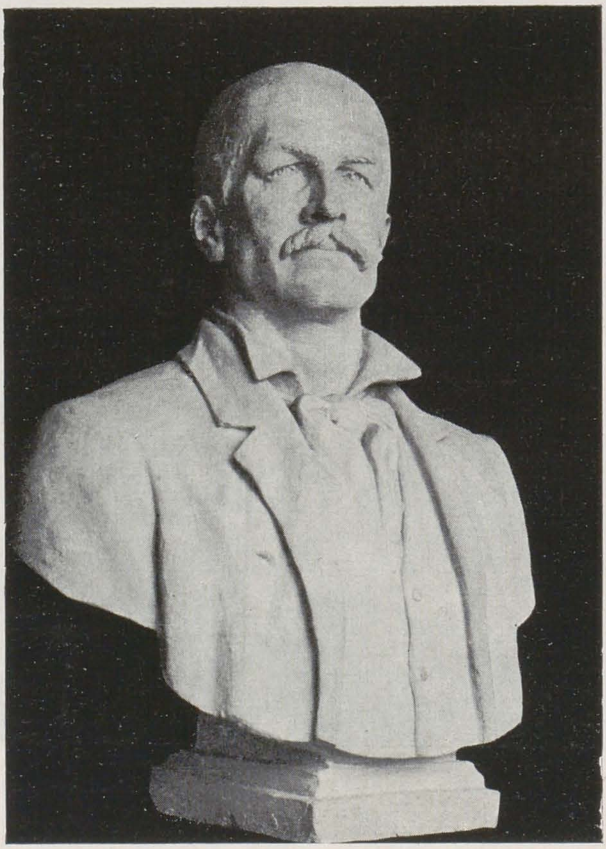
Octav Băncilă — *ghips*

mari și puțin modelate, ținîndu-se bineînțeles seama și de profilul monumental al compoziției, de faptul că ea trebuie să impresioneze de la o oarecare distanță. La *Antonin Ciolan* caracterul modelului îndeamnă spre o accentuare mai mult a elementului subtil, capabil să sugereze (contrar acelei proiectări spre exterior valabilă la Băncilă) reculegerea, retragerea în interior. E deci firesc că aici planurile să fie mai reduse și mai modelate.

Problema aceasta a subordonării viziunii datelor obiective ale realității, cerințelor impuse de caracterul propriu fiecărui subiect, se pune cu insistență la unul din cei mai talentați sculptori tineri ai noștri, la Ion Vlad. Incepînd cu primul său *Gorki*, și urmînd cu *Pușkin*, *Luchian*, *Bălcescu*, *Sadoveanu*, *Storin* și *Ressu* (gîndiți-vă ce personalități diferite!) s-a putut observa la Vlad o concepție sculpturală care situează elementul de tratare spațială a formelor în afara corespondenței lor reale cu subiectul. Sculpturalitatea și spațialitatea devin astfel atribute în sine. Pentru artist forța morală a modelului justifică și se reduce întotdeauna la o exagerare a volumelor, dar în tendința lui de a reliefa în primul rînd expresivitatea fizică a formelor, el nu ține seama de caracterul individual al omului și de specificul acestei forțe. In toate operele citate mai sus Vlad nu pleacă și de la noțiunea de « scriitor », « pictor », « actor », etc., ci numai de la aceea de « personalitate puternică », « geniu ». Personajele lui Vlad sînt toate grandioase, strivitoare, se desprinde într-adevăr din ele o forță care te copleșește, dar care la o analiză mai atentă constați că nu rezultă atît din caracterul modelului cît din specularea masivității volumelor. Aceasta rămîne totuși artificială și realizată în cadrul unei viziuni diformante a naturii: uneori pieptul este scos peste măsură în afară, alteori fruntea sau gîtul sînt excesiv de îngroșate și de reliefate, în totală și izbitoare contradicție cu construcția anatomică. Omul devine astfel un supraom, ceva în genul idealului nietscheian. Firește, exagerarea e necesară în creația artistică; acolo însă unde, în loc să sublinieze esențialul, duce la o deformare a realității, ea devine simplă speculație formală de mai mult sau mai puțin efect, dar goală de adevăr.

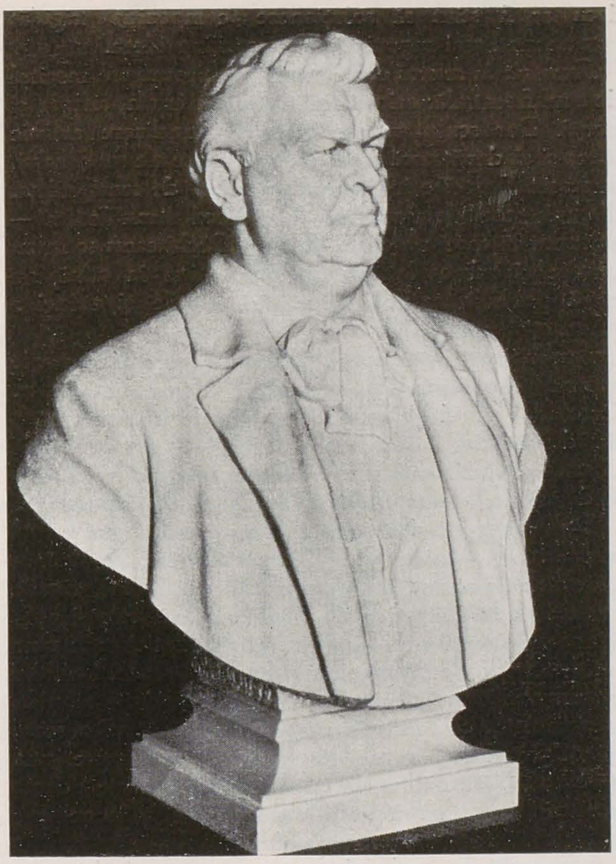
Deosebit de cele arătate mai sus îi mai lipsesc lui Vlad, în lucrările sale, elementele unei legături organice între detalii, acele treceri de la un volum la altul care dau formelor un anumit firesc și care ajută la sugerarea cu mai mult adevăr a unui veșmînt. Vocația și talentul lui Vlad îl împing spre lucrări mari unde se poate exprima cu putere într-o viziune monumentală și este bine ca el să dea curs acestei vocații căci numai astfel poate rămîne autentic. Dar fie-ne totuși îngăduit să credem că la Vlad tratarea în mare ascunde uneori ocolirea anumitor probleme pe care operele de format mai redus l-ar sili să le adîncească. De ce sînt în general busturile mici ale lui Vlad mult mai puțin izbutite? Bustul *Zenaidei Palli* constituie un exemplu: tratarea formelor e brutală, chipul nu trădează viață sufletească, privirile sînt oarbe. Și ne amintim și acea statuetă, foarte disproporționată, executată acum cîțiva ani, care înfățișa un nud de bărbat, și la care apăreau foarte evidente lipsurile nu de talent, ci de studiu și cunoștințe anatomice ale lui Vlad.

Erorile de concepție pe care le-am semnalat apar mai puțin evidente în *Glinka*, lucrare remarcabilă, care a figurat în ultima Expoziție de Stat. Plină de avînt



ZOE BĂICOIANU Pictorul N. Grigorescu — *piatră artificială*

MARIUS BUTUNOIU Ion Vodă cel Cumplit — *ghips*



M. WAGNER — Mihail Sadoveanu — *marmură*

DORIO LAZĂR — Mihai Beniuc — *ghips*

romantic și de înălțare spirituală, foarte în nota subiectului, aici viziunea e mai echilibrată și mai unitară. Intreaga compoziție sugerează energie creatoare și elan. Individualizarea eroului nu e totuși dusă pînă la capăt și avem impresia că facem cunoștință mai mult cu o idee generală decît cu concretizarea ei prin particular. Continuă mai ales să se remarce o insuficientă atenție pentru detalii (privirile nu sînt rezolvate) și o anumită interpretare formală în contrazicere cu structura anatomică a capului (fruntea, cu bosele ei excesiv de proeminente, e arbitrar construită).

Vlad are însă în general două însușiri esențiale pe care puțini sculptori ai noștri le posedă: un simț foarte dezvoltat al volumului și o viziune plină de îndrăzneală, dinamism și sentiment, a compoziției de ansamblu. Creațiile sale sînt toate pătrunse de un fior, de o simțire puternică, sinceră și înaripată, care în clipa cînd se vor manifesta de pe o poziție realistă ne vor pune în fața unor opere cu adevărat mari.

Portretele marilor figuri culturale au constituit obiectul atenției multora dintre sculptori.

Intr-o viziune realistă a cărei concretizare plastică nu atinge totuși nivelul succeselor sale din anii trecuți (*Maxim Gorki* și *Djambul Djabaev*), maestrul Constantin Baraschi a sculptat bustul lui Tolstoi. Maestrul Baraschi este un perfect tehnician și în tot ceea ce face se simte mîna meșteșugită a unui artist stăpîn pe mijloacele sale, posedînd o bogată experiență. Puțini dintre sculptorii noștri își cunosc meseria atît de bine ca dînsul și cine i-a văzut altorelieful din aceiași expoziție și-a putut da seama de multiplele resurse de care dispune. In portret, Baraschi se remarcă prin precizia și finisajul formei, prin echilibrul volumelor, prin rezolvarea desăvîrșită a detaliilor, elemente care toate laolaltă contribuie la punerea în valoare — într-un limbaj direct, simplu și clar — a ideii principale. In *Tolstoi* sculptorul a scos în evidență forța de concentrare a genialului scriitor, sugerîndu-ne ideea unei personalități puternice. Totuși, frămîntarea creatoare a lui Tolstoi este redată mai mult prin elemente de suprafață, cum sînt de pildă încordarea accentuată a frunții sau energia trăsăturilor feței, decît printr-o analiză psihologică profundă, cristalizată plastic prin judicioasa și subtila reliefare a detaliilor expresive. Nu se simte la artist acel elan interior (și aceasta e și mai valabil pentru bustul lui Beethoven), care singur poate da cu adevărat viață operei de artă, trezind în noi emoție. Valabil soluționată în elementele ei componente, lucrarea apare închegată și unitară, dar ansamblul e rece și ne impresionează prin dimensiuni, iar nu prin monumentalitate.

In bustul lui Grigorescu, sculptat de Zoe Băicoianu, se pune de asemenea accentul pe o anumită tărie de caracter a personajului, nu ni se dezvăluie însă și latura lui sensibilă, deosebita lui delicatețe sufletească. Grigorescu, acest temperament liric și emotiv prin excelență ne apare aici mai mult ca un organizator, ca un șef de școală, ceea ce n-a fost. Se cerea apoi mai multă căldură în interpretarea personalității marelui pictor. Lucrarea e însă bine construită, și concepută unitar iar detaliile sînt studiate cu grijă.

Mai sensibil interpretată decît lucrările sale din trecut ne apare opera lui Dorio Lazăr: bustul poetului Mihai Beniuc. Este sugestivă înclinarea pe care a dat-o sculptorul capului modelului, surprins în visare și meditație.

O seamă de planuri ale feței sînt de asemeni frumos puse în valoare contribuind la nuanțarea trăsăturilor sufletești ale poetului, dar nici aici nu se simte suficientă căldură în interpretare.

Bustul lui Mihail Sadoveanu este realizat de M. Wagner cu mult meșteșug, invederînd îndeosebi o bună cunoaștere a calităților marmurei. Modelul însă se cerea mai spiritualizat și anumite trăsături fizice (gura, bărbia) redate mai fidel. Dacă frumoasele resurse profesionale ale lui Wagner s-ar fi împletit cu o percepere mai sensibilă a personalității scriitorului, fără îndoială că sculptura aceasta — de altfel bine construită și nu lipsită de monumentalitate — ar fi cîștigat în căldură și putere de emoționare.

O problemă a modului de interpretare și de execuție, asupra căreia, pentru a o expune limpede, vom fi poate nevoiți să insistăm mai mult, este acea ridicată de bustul lui Ion Vodă cel Cumplit executat de Marius Butunoiu. Artistul a pornit de la ideea pe care o enunță chiar porecla popularului voevod moldovean din secolul al XVI-lea. Numai ideea de *cumplit* nu poate exprima însă ceea ce e esențial în personalitatea voevodului: faptul că acesta a fost întîi de toate un om de stat, un cîrmuitor atașat unei cauze și însuflețit de un ideal pozitiv. Desigur într-un portret nu poți reda totul și nici nu poți face literatură, dar nu e mai puțin adevărat că personalitatea lui Ion Vodă trebuia redată mai multilateral. Mai intervine însă aici și un alt aspect: o exagerare a importanței detaliilor, o atenție egală acordată tuturor. Finisajul e fals înțeles. Privirile noastre se rătăcesc în fel de fel de cute, încrețituri, fire de păr și riduri care ne abat de la perceperea esențialului. Ea este îngreunată și de o lipsă de echilibru în armonizarea detaliilor: excesiv de multă agitație în linie și forme, prea mult freamăt exterior.

Și în sculptură portretele muncitorilor fruntași constituie încă o problemă nerezolvată.

Eroul muncii socialiste, Dumitru Arjan, sculptat de Delfina Mirescu, sau lucrările care deși poartă un titlu generic au la bază o idee asemănătoare, cum sînt *Plutașul* de Eftimie Bîrleanu și *Minierul* de Șandor Pușkaș, ne izbesc prin atitudinea forțată, nefirească, în care apar personajele. Figura fruntașului Arjan, identificabilă prin asemănarea exterioară cu modelul, este greșit înțeleasă: sculptorița l-a înfățișat întro atitudine teatrală, care vrînd să exprime elan amintește mai de grabă de îngîmfare.

Tot teatrală este și prezentarea lui Șandor Pușkaș a *Minierului*, și nu mai puțin aceea a lui Eftimie Bîrleanu a *Plutașului*. A recurge la efecte retorice nu înseamnă însă a și convinge și a reduce ideea la o schemă generală, concretizînd-o prin anumite gesturi sau expresii mimice, încă nu înseamnă a caracteriza un personaj.

Și lucrarea Delfinei Mirescu și aceea a lui Eftimie Bîrleanu au pînă la un anumit punct o monumentalitate care lipsește viziunii lui Pușkaș; la acesta volumele nu trăiesc în spațiu. Sculptura lui ar fi cîștigat mult și dacă ar fi știut să soluționeze compoziția (rigidă) într-un mod mai sugestiv, care să sprijine ideea.

*Fruntașa în muncă* a Carmenei Răchițeanu are meritul de a nu fi teatrală; atitudinea și expresia ei sînt simple și firești. Dar sculptora n-a știut să-și realizeze artistic ideea și să depășească aspectele exterioare ale modelului. Tratarea formei e inexpresivă și lipsită de sensibilitate. Trebuie spus de asemenea că — nefiind semnificativă — acțiunea la care s-a oprit Carmen Răchițeanu (o muncitoare uitîndu-se la fusul pe care-l ține în mînă) nu oferă posibilitatea unei dezvăluiri subtile și adînci a psihologiei modelului.

Am încercat în rîndurile noastre să prezentăm unele aspecte și probleme care ni s-au părut mai importante. Cercul lor este desigur mult mai vast decît ne-am putut îngădui să luăm în considerare. Totuși, se pot desprinde cîteva concluzii capabile să ofere o imagine valabilă a stadiului în care se află portretistica noastră actuală.

De la portretul din 1948 — *Țărancă vorbind la o ședință a U.F.D.R.* — pictat de Titina Călugăru, și pînă la portretele de acum, realizate de Baba, de la primele busturi de muncitori și de figuri revoluționare și pînă la operele de azi ale lui Irimescu, artiștii plastici au parcurs un drum plin de învățăminte și bogat în roade. Portrete cu un conținut semnificativ nu mai constituie manifestări izolate, ci apar din proprie inițiativă pe o scară largă, dovedind o capacitate sporită de înțelegere justă a realității, iar mijloacele cu care sînt realizate denotă posibilități tot mai multe și mai mari, de adîncire psihologică, de sezisare a esențialului.

In deosebi doi au fost factorii care — în cadrul importantelor prefaceri sociale amintite la început și al îndrumărilor date de partid — au influențat decisiv dezvoltarea creatorilor plastici: exemplul artei ruse și sovietice și moștenirea lăsată de clasicii noștri. Datorită acestor factori s-au putut dobîndi progrese însemnate pe linia însușirii progresive a unui meșteșug realist și a creării unei arte puse în slujba poporului.

Cu toate lipsurile pe care le-am semnalat — și pe care fără îndoială că pictorii și sculptorii noștri vor ști să le biruie — putem să ne mîndrim astăzi cu o seamă de portrete care vor intra cu cinste în patrimoniul muzeistic al țării. Dar bătălia trebuie dată pentru a putea ajunge cu creația portretistică la un nivel înalt general. Am văzut că orientarea justă a artiștilor noștri în ce privește alegerea temelor mai lasă încă de dorit și că una din cauzele importante ale acestei stări de fapt o constituie insuficienta cunoaștere a realităților noi. Am văzut de asemenea că lupta împotriva formalismului trebuie dusă cu vigilență și hotărîre mai departe. Și am văzut că din partea a foarte mulți artiști se cere încă un efort serios de studiu realist (legat de înțelegerea problemelor tipicului și individualizării) și de perfecționare a mijloacelor de expresie. Sînt sarcini de bază cu care artiștii noștri plastici întîmpină expozițiile viitoare.

# DESPRE PICTURA DE GEN

EDITH STOIAN

Zugrăvirea sub toate aspectele a omului înaintat care-și făurește o viață nouă, cere din partea artistului tot mai multă capacitate de înțelegere a vieții și în același timp tot mai multă putere de a o exprima plastic. Bogăția sufletească și varietatea imensă de fapte și împrejurări care scot la iveală înaltele trăsături spirituale și morale ale oamenilor care muncesc cu avînt pentru socialism, impun și artei o varietate și o bogăție nemai întîlnită de genuri și forme.

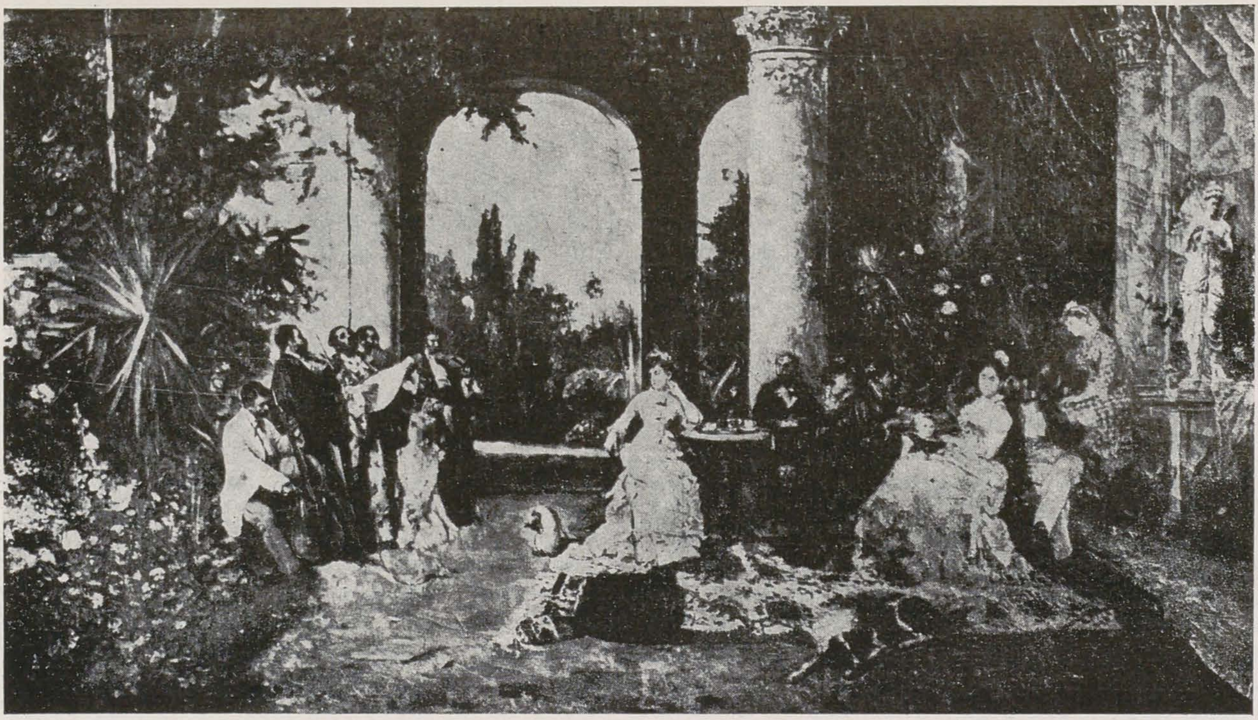
Printre acestea, pictura de gen ocupă un loc deosebit de însemnat. Ea are darul de a scoate la iveală o seamă de caracteristici ale vieții sociale și particulare a oamenilor, oglindite în fapte, în aparență neînsemnate. Ele își au însă semnificația lor prin aceea că dezvăluie, uneori mult mai ascuțit decît o împrejurare excepțională, adevăratul caracter al omului, modul lui de a reacționa față de anumite probleme, felul în care se comportă în intimitate, în familie, între prieteni sau chiar cînd este singur.

Lipsită de griji, în liniștea plăcută a unei case în destulate, o femeie cîntă la chitară. Deodată servitoarea îi aduce o scrisoare. Pe fața femeii se citește surprindere, teamă, speranță. De la cine? Despre ce este vorba? Vermeer, autorul acestui tablou, nu răspunde la întrebările pe care și le pune și privitorul — în mod firesc. La urma urmei nici nu are importanță acest lucru. Artistul a urmărit să redea plastic turburarea și întreaga gamă de sentimente stîrnite de simpla primire a unei scrisori, care rupe firul monoton și liniștit al vieții unei femei avute, suferind probabil de melancolie și plictiseală.

Dejunul este, firește, un fapt cu totul obișnuit; totuși Fedotov a izbutit să caracterizeze tipul aristocratului numai prin înfățișarea felului în care mănîncă atunci cînd nu-l vede nimeni, înlăturîndu-i de pe chip masca ipocriziei și dînd la iveală întreaga sa goliciune sufletească. Valoarea artistică a tabloului *Dejunul aristocratului*, rezultă mai ales din puterea lui de generalizare.

VERMEER VAN DELFT — Scrisoarea — *ulei*

FEDOTOV — Dejunul aristocratului — *ulei*



THEODOR AMAN — Petrecere cu lăutari — *ulei*

Un grup de femei și bărbați benchetuiesc în sunetele melodiilor lăutărești. Aman folosește o asemenea scenă pentru a caracteriza viața lipsită de griji și de preocupări a burgheziei, luxul și desfrîul care-i sînt proprii.

Exemple se pot da la nesfîrșit. Ele se găsesc din abundență în aproape toate epocile de înflorire artistică. Fie că înfățișează serbări populare sau scene tihnite de familie din viața Țărilor-de-Jos a veacurilor XVI și XVII, fie că arată scene galante din viața luxoasă și lipsită de griji a aristocrației franceze din sec. XVIII sau din viața plină de lipsuri și necazuri a păturilor asuprite din Rusia țaristă, pictura de gen a găsit întotdeauna o mînă de maestru care să dezvăluie, generalizînd, poezia sau drama scenelor mărunte ale vieții de toate zilele.

Ceea ce caracterizează pictura de gen din societatea bazată pe clase antagoniste este tendința de a reda contradicția de neînlăturat dintre individ și societate. Chiar și atunci cînd conflictul nu apare în tablou, capodoperele clasice ale acestui gen fac să se simtă, într-un fel sau altul, prăpastia dintre năzuințele oamenilor și imposibilitatea de a și le realiza.

Această contradicție se oglindește în mod strălucit în tabloul lui Iaroșenco *Pretutindeni este viață*. Tabloul reprezintă un grup de deportați politici privind niște porumbei prin ferestrele cu gratii ale vagonului în care sînt transportați. Grupul este alcătuit din cinci persoane: mama cu un copil, un marinar, un muncitor și un bătrîn. Compoziția are o semnificație adîncă: prigonitorii nu pot zăvorî după nici un fel de gratii dragostea de viață și tăria sufletească a unui popor. Această idee profundă și măreață este atît de puternic exprimată în tabloul acesta de mici dimensiuni, încît fiecare element al lui capătă parcă putere de simbol. Chipurile care privesc pe fereastră și se bucură, alături de copil, de joaca porumbeilor, sînt luminate de un zîmbet cald prietenos, contrastînd puternic cu situația lor tragică de victime ale terorii țariste și surghiunului la care sînt supuși. In acest contrast rezidă și forța demascatoare a tabloului.

Obiectul picturii de gen fiind viața oamenilor și relațiile dintre ei, tema și ideile lucrărilor de gen evoluează odată cu acestea. Creșterea frămîntărilor și a conflictelor sociale, în decursul istoriei alungă, încetul cu încetul, liniștea idilicelor scene de familie. Omul asuprit este urmărit pretutindeni de probleme sociale tot mai grave și mai acute. Dar asemenea aspecte apar în artă numai atunci și acolo unde masele populare participă într-o măsură mai mare la mișcarea socială și la rezolvarea revendicărilor lor. Astfel, Renașterea italiană a avut un caracter mai aristrocratic decît cea din Țările-de-Jos. Pe cînd tema cea mai frecventă a picturii de gen flamande și olandeze o constituiau petrecerile populare, chermezele, ospețele și alte feluri de manifestări în colectiv a bucuriei și încrederii în viață, tablourile de gen ale lui Watteau, Fragonard, La Tour, născute din încercarea unei clase în agonie de a-și îneca sfîrșitul în lux, huzur și petreceri, poartă peceta aristocrației care i-a dat naștere. Cu cît sînt mai profunde și mai democratice operele de artă ale marilor realiști ruși decît cele ale contemporanilor lor din Franța! De ce? Tocmai pentrucă în Rusia din a doua jumătate a sec. XIX mocneau imense forțe revoluționare, pe cînd în Franța, capitalismul fiind încă în ascensiune, contradicțiile sociale nu ajunseseră atît de ascuțite.

Dezvoltarea mișcării sociale în țara noastră lasă și ea amprente puternice asupra dezvoltării artei. Este distanță mare între scenele pitorești, de cele mai multe ori idilice ale lui Carol Popp de Szathmary sau petrecerile și scenele de interior lipsite de griji ale burgheziei,

pictate de Aman și între scenele din viața poporului asuprit, surprinse de Octav Băncilă. Arta lor are un caracter diferit tocmai pentrucă oglindește cu fidelitate epoca în care au trăit.

De aceea, pictura de gen constituie în același timp documente prețioase în privința moravurilor, a mentalității și a raporturilor dintre oameni. Aceste opere sînt cu atît mai valoroase cu cît autorii lor au reușit să înțeleagă mai profund semnificația socială a momentului zugrăvit, *esența fenomenului*. Și nu numai atît: măestria artistică constă tocmai în știința cu care artistul știe să transpună cu mijloace plastice, în imaginea artistică, elementul tipic pe care l-a sezisat în realitate. Fără capacitatea de a releva, în mod artistic tipicul din realitate, opera de artă nu reușește să dezvăluie frumosul și să emoționeze pe privitor.

* * *

Schimbarea pe care o suferă neîncetat pictura de gen, în conținut și caracter, devine și mai evidentă în condițiile apariției și dezvoltării realismului socialist. Aci se petrece o schimbare calitativă întocmai ca și în condițiile de trai ale oamenilor pe care le oglindește. Artistul epocii socialiste pleacă de la alte premize la studierea și înfățișarea omului, pentrucă are de-a face cu o societate în care între interesele personale și cele colective, există o unitate organică. Firește că ciocnirile și conflictele nu dispar. Ele constituie însuși motorul mersului înainte al societății. Ele apar, desigur, uneori și între individ și colectivitatea în care acesta își desfășoară activitatea, dar apar nu sub forma înăbușirii și zdrobirii aspirațiilor sale către o viață mai bună, ci dimpotrivă sub forma luptei dusă de elementele înaintate împotriva rămășițelor capitaliste din societate și din conștiință.

Pe de altă parte, munca artistului capătă alt orizont și altă însemnătate atunci cînd omul, cu munca și preocupările sale, stă în centrul interesului general, decît atunci cînd imensa majoritate a poporului intră în socotelile statului numai în măsura în care pot fi strînse profituri din munca sa.

In societatea sovietică spiritul colectiv stă la baza întregii activități a oamenilor înfrățiți pe veci în muncă, în luptă și în bucurii. Activitatea omului sovietic este atît de bogată și de multilaterală încît artistului îi revine sarcina, mult mai grea, de a reda printr-un singur aspect, complexitatea și bogăția sufletească a omului sovietic. Și deoarece viața personală se împletește strîns cu cea a colectivului, zugrăvirea trăsăturilor individuale nu mai este posibilă numai în cercul restrîns al familiei, în interiorul căminului. Pentru a putea caracteriza în mod just și profund omul sovietic, operele de artă îl înfățișează în împrejurări tot mai variate, începînd — firește — cu viața de familie, trecînd prin activitatea în producție, activitatea obștească, culturală, sportivă, distractivă, etc. Pictura de gen sovietică se îmbogățește astfel, în permanență, cu noi și noi teme.

Multe lucrări au un accentuat caracter narativ. Ele par a fi un episod dintr-un roman a cărui desfășurare o putem ghici aproape în întregime numai din datele unui singur fragment. Iată cîteva exemple:

Lectura unei scrisori sosite de pe front, în cercul familiei, este un prilej de a sublinia coeziunea dintre cei de pe front și cei de acasă, precum și caracterul optimist al desfășurării evenimentelor din primele linii de luptă (Lactionov: *Scrisoare de pe front*). In plin cîmp, un grup de colhoznici citesc cu înfrigurare vestea despre ordinul de decorare din ziarul adus în grabă de poștaș; scena oglindește pe deoparte rezultatele tot mai bogate obținute de colhoznici în munca lor și pe

LEVITIN și TULIN — Noul număr al gazetei de secție — *ulei*

de altă parte grija manifestată de către partid și guvern pentru răsplătirea eforturilor depuse (Griniuc: *Ordin de decorare*). În mijlocul unui grup de demonstranți, care se întorc din Piața Roșie, în ziua aniversării Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, doi elevi strălucind de bucurie, comentează însuflețit fericirea pe care au avut-o de a-l fi văzut pe marele Stalin la tribună (Mocialski: *Ei l-au văzut pe Stalin*). Aci se reflectă, deosebit de plastic, dragostea profundă a oamenilor sovietici, tineri și vîrstnici, față de partidul bolșevic și de conducătorii săi.

Deși, datorită specificului picturii, fiecare tablou nu înfățișează decît un singur moment, imaginația privitorului poate completa cu ușurință firul povestirii zugrăvite.

Așa se întîmplă, de exemplu, cu tabloul lui Șilnicov: *Studenții*. Aci privitorul nu este preocupat propriu-zis de felul desfășurării acțiunii, pentrucă aceasta este foarte simplă și limpede. El află, însă, din tablou, înclinațiile și preocupările fiecăruia dintre cei cinci studenți, strînși laolaltă pentru a învăța, și poate urmări cu gîndul cum se vor dezvolta acești tineri în viitor. Giorgianul care s-a suit pe pervazul ferestrei și privește măreața perspectivă a Moscovei, visează cu înfrigurare la momentul mult așteptat cînd va începe să aplice practic cunoștințele însușite. Forța musculară a tînărului care se apleacă peste carte trădează pasiunea sa pentru sport. Pe chipul tînărului ostaș se citește mai multă maturitate, dobîndită desigur în grelele încercări ale războiului din care a ieșit însă victorios și cu pieptul plin de decorații.

Fiecare personaj, precum și fiecare element al compoziției te ajută să pătrunzi mai adînc structura fizică și morală a studențimii sovietice și minunatele ei condiții de lucru. Măestria lui Șilnicov constă în aceea că, deși zugrăvește pe cei cinci tineri într-o poză statică, reușește totuși să sugereze privitorului temperamentul fiecăruia dintre ei, deci felul în care se poartă și reacționează în diferite împrejurări și să caracterizeze astfel întreaga studențime sovietică.

Unele lucrări, ca *Din nou nota 2* de Reșetnicov, *Reîntoarcerea* de Grigoriev, sau *Noul număr al gazetei de secție* de Levitin și Tulin, ajung la adevărate conflicte dramatice. Aci, artiștii, au ales momentul nodal al acțiunii, momentul ciocnirii evidente dintre elementele vechiului și cele ale noului. Prin faptul că aceste lucrări oglindesc un aspect de luptă, de puternice frămîntări sufletești, ajungînd la adevărate drame ca în *Reîntoarcerea*, ele au o putere de impresie mult mai mare asupra privitorului. Din faptul că artiștii sovietici sugerează în lucrările de mai sus și sensul în care se va rezolva conflictul, luînd atitudine

GAVRIL MIKLOSSY — Pregătiri pentru Festival — *ulei*

DAN HATMANU — Intr-o cooperativă — *ulei*

împotriva rămășițelor vechi din mentalitatea oamenilor, ele au și un puternic caracter educativ.

Este interesant de urmărit cum au rezolvat aceste lucruri artiștii Levitin și Tulin în tabloul *Noul număr al gazetei de secție*. In primul plan un puști pistruiat, cu părul roșu și cu șapca dată ștrengărește pe spate, rîde cît îl ține gura la vederea caricaturii sau a articolului din gazetă. Alături un muncitor tînăr privește cu atenție și încordare. Un meșter mai în vîrstă se uită cu un zîmbet dojenitor la cel criticat; o fată tînără aruncă o privire supărată și dezaprobatoare aceluiași erou principal. Acesta, cu tot aerul de indiferență și detașare pe care îl adoptă sub focul privirilor tovarășilor săi, este așa fel redat încît privitorul ghicește că el are un fond bun și pînă la urmă își va recunoaște greșeala.

Varietatea de tipuri și de expresii, compoziția, coloritul, dau viață tabloului și contribuie la exprimarea conținutului de idei. Fără o asemenea puternică individualizare a personajelor, care reacționează fiecare în chip diferit, potrivit temperamentului, vîrstei, rolului pe care-l joacă în ansamblul evenimentului, nu ar fi reieșit — așa cum se întîmplă în cazul de față — în primul rînd faptul că apariția unui număr nou al gazetei de uzină stîrnește un asemenea interes în rîndurile muncitorilor, deci, că agitația bolșevică este convingătoare și eficace, și în al doilea rînd rolul și forța colectivului în transformarea conștiinței oamenilor. Acestea sînt ideile de bază ale tabloului, dar datorită măestriei, a felului în care sînt grupate personajele și cum participă ele la acțiune, opera lui Levitin și Tulin se îmbogățește cu o seamă de idei prețioase despre relațiile dintre oameni, despre condițiile lor de muncă, ș.a.

* * *

Și în plastica noastră pictura de gen joacă un rol tot mai important. Ea se dezvoltă pe măsură ce artiștii noștri cunosc mai bine viața și o înțeleg mai adînc. Dacă la Expoziția de Stat din 1948 lucrările de gen erau aproape inexistente, faptul acesta s-a datorat unei apropieri încă formale, superficiale, a artiștilor față de viață. In aceeași măsură se poate spune că existența unui număr mai mare de lucrări de gen în cadrul ultimei Expoziții Anuale de Arte Plastice, dovedește un progres realizat de artiștii noștri plastici în privința cunoașterii realității.

Nu este vorba numai de o creștere numerică, ci și de una artistică. S-a îmbogățit tematica lucrărilor de gen, a crescut spiritul de observație al pictorilor în direcția unui discernămînt mai ascuțit al elementelor «noului» față de cele ale « vechiului », a crescut măestria artistică, adică a posibilităților artistului de a transpune plastic, în imagini artistice concrete, conținutul său de idei și sentimente. Aceste progrese sînt vizibile în lucrări ca: *Micii chimiști* de Gh. Glauber, *Intr-o cooperativă* de Dan Hatmanu, *Pregătiri pentru Festival* de Gavril Miklossy, *După festivitate* de Titina Călugăru, *Planuri*

TITINA CĂLUGĂRU — După festivitate — *ulei*

*de viitor* de Pita Rubin, *Lampa lui Ilici* de Alexandru Avramescu, *In atelier* de Alma Redlinger și Mihai Danu, *Am venit în vacanță* de Irina Nemeș.

Stăpînind meșteșugul artistic, Gh. Glauber a reușit în tabloul său *Micii chimiști*, să înfățișeze noul din viața copiilor și pionierilor pasionați de activitatea lor, frămîntați de reușita experienței la care lucrează, dornici de a pătrunde tainele naturii. Expresivitatea lucrării reiese din diversitatea chipurilor de copii și mai ales din felul convingător în care participă fiecare la experiența de chimie. Nu sînt modele care pozează, ci oameni vii, cu preocupări vii. Așezarea copiilor în pagină, compunerea lor nu este organizată după o schemă dinainte stabilită, formală, ci decurge firesc din necesitatea subiectului și a temperamentului fiecărui copil în parte.

Tabloul pictoriței Pita Rubin *Planuri de viitor*, are calitatea de a fi reușit să transmită privitorului emoția artistică numai din expresia și atitudinea tinerei fete, care-și destăinuie mamei planurile ei de viitor. Este vorba deci, despre concretizarea plastică a unui element atît de abstract cum este visul. Autoarea lucrării a reușit în același timp să ne facă să înțelegem că, asemenea fetei din tablou, în țara noastră, sînt și astăzi mii și mii de tinere care visează, pline de emoție și fericire, la mărețele perspective ce le așteaptă, la frumusețea vieții pe care o vor clădi cu mîinile lor. Această generalizare este însă numai sugerată. Ea nu este dusă pînă la capăt, din pricina insuficientei tipizări a personajelor, care evocă mai curînd un mediu mic burghez. Pita Rubin nu a vrut, desigur, să zugrăvească planurile de viitor ale indiferent căror tineri, ci idealurile și năzuințele acelor tineri care, pentru prima oară în istoria poporului nostru, au fericirea de a le putea pune în practică, fiii și fiicele oamenilor simpli. Din păcate însă această idee nu reiese cu destulă claritate din lucrare, și tocmai aceasta ar fi fost tipic. Totuși, este lăudabilă originalitatea ideii pictoriței și munca ei de adîncire a expresiei tinerei fete.

Deosebit de interesant și nou ca idee este și tabloul *Intr-o cooperativă* de Hatmanu. Cu vervă și umor, pictorul semnalează un fapt cu totul mărunt, care însă ilustrează în mod viu continua creștere a buneistări a țărănimii muncitoare. Lucrarea atrage simpatia privitorului pentrucă pictorul dovedind personalitate în alegerea subiectului, nu l-a construit în mod abstract și schematic numai pentru a justifica un titlu ales dinainte, astfel cum din păcate se mai întîmplă la o serie de pictori, ci l-a concretizat într-o imagine simplă, firească, în care se simte autenticitatea populară. Tabloul ar fi cîștigat în expresivitate și adîncime dacă autorul ar fi insistat asupra personajelor, precizîndu-le mai mult caracterul și dacă ar fi reușit să corecteze unele scăderi în colorit și valorație.

In lucrarea *Pregătiri pentru Festival*, pictorul Miklossy a realizat cîteva portrete pline de viață și plasticitate, a dovedit măestrie în pictarea elementelor de natură moartă, redînd adesea cu prețiozitate materia și a reușit să lege personajele într-o anumită atmosferă de atenție și liniște, care sugerează ultimele acorduri ale execuției unei piese muzicale. Există însă o neconcordanță între titlul și conținutul real al tabloului. Titlul îți

sugerează o activitate bogată, avîntată, înfăptuită de un tineret entuziast și bucuros în întîmpinarea evenimentului mult așteptat. Imaginea însă, prin caracterul ei oarecum static, evocă o clasă de muzică a unui conservator, însă nu într-o măsură suficientă noutatea și specificul temei și ideii pe care voia s-o exprime autorul.

Pictorița Titina Călugăru îmbogățește pictura de gen cu o lucrare plină de soare și tinerețe. Momentul ales este interesant și caracteristic tinerei noastre generații. Dar pictorița a redat cu prea puțin curaj sentimentele fetițelor care trăiesc marea fericire de a purta mult visata cravată roșie. Copiiilor le sînt specifice reacțiile brusce, entuziasmul furtunos, trecerea spontană sau rapidă de la o stare sufletească la alta, rîsul zgomotos, gesturile largi. In compoziția Titinei Călugăru sentimentele sînt redate în special prin expresia ochilor, ceea ce este fără îndoială o calitate, dar insuficientă în cazul de față. Faptul că nu este destul de individualizată reacția fiecărui copil în parte, scade din intensitatea emoțională a momentului zugrăvit.

Aceasta constituie și lipsa tabloului *In atelier*, de Alma Redlinger și Mihai Danu. Pictorii au reușit să sugereze natura preocupărilor studenților de azi, direcția în care se formează ei ca viitori pictori și în același timp, că viitoarele noastre cadre de artiști se formează pe baza studiului perseverent al marii arte realiste clasice. Dar privitorul ar fi putut afla și mai mult despre viața studenților de la Institutul de Arte Plastice, dacă autorii tabloului și-ar fi concentrat eforturile către o participare mai vie și mai variată a personajelor, la momentul zugrăvit. In mod firesc cercetarea capodoperei marelui Repin, de către un grup de tineri artiști, este de natură de a stîrni discuții, schimb de păreri, de a trezi entuziasm și emoție artistică, care se oglindesc desigur în mod diferit pe chipul fiecăruia.

În tablou însă personajele sînt înfățișate cu trăsături specifice, dar mai mult de ordin exterior. Insuficienta adîncire a particularităților psihologice, a stării de spirit în momentul dat, sărăcește subiectul și prin aceasta conținutul operei.

Lucrările amintite mai sus pot fi considerate printre cele mai reușite ale genului, în etapa actuală de dezvoltare a artei noastre și în ciuda diferitelor lor lipsuri, aduc ceva nou în idee, compoziție, expresivitate și dorința sinceră de a vorbi de fapte și oameni dragi maselor de privitori.

Totuși, se poate spune că, în general, pictura de gen nu a fost încă abordată cu destul curaj de către pictorii noștri. Realizările obținute pînă în prezent trebuie să constituie un stimulent pentru oglindirea mai vie și mai bogată a complexității timpurilor în care trăim.

Este regretabil faptul că pictorii au ocolit în întregime conflictele care se produc sub ochii noștri, în viața de toate zilele și care fac ca viața să meargă înainte. Ciocnirile dintre oamenii înaintați și cei pe care balastul educației burgheze îi trage înapoi, se ivesc aproape pretutindeni și sub formele cele mai variate. Lupta împotriva manifestărilor dușmanului de clasă nu se limitează numai la activitatea organelor de stat, ci este dusă, de către oamenii cinstiți, oriunde există asemenea

PIȚA RUBIN — Planuri de viitor — *ulei*

manifestări. Cu cît ar fi mai interesante și mai bogate în conținut tablourile avînd drept temă aspecte din viața satelor noastre, dacă reducînd numărul tablourilor cu subiecte festive și fără conflict, pictorii ar reda marea frămîntare prin care trece astăzi țărănimea muncitoare! Procesul de trecere de la proprietatea privată asupra pămîntului la cea colectivă, cere în schimbul imenselor avantaje pe care le oferă, lichidarea din rădăcini a individualismului burghez, sădit de secole în sufletul țărănimii. Aceste frămîntări sufletești, conflictele care se ivesc între membri unei familii, între vecini, între chiaburi și foștii lor argați, constituie tot atîtea surse de inspirație pentru pictorii care vor să redea o imagine veridică a vieții țărănimii muncitoare.

Dar nu este vorba numai de țărănime, ci de toate categoriile sociale ale poporului nostru, care împletesc fericirea trăirii unei vieți mai bune cu greutățile cuceririi ei, cu înfrîngerea piedicilor dușmănoase din cale, cu înfrîngerea piedicilor din propria lor conștiință. Redarea acestor aspecte de luptă, pe lîngă faptul că pot atinge intensități dramatice deosebite, au și darul de a emoționa puternic pe privitor și prin aceea că ele sînt caracteristice oamenilor în general. Mulți privitori se regăsesc, desigur, în tabloul lui Levitin și Tulin, pentrucă multora le este cunoscut cît de greu este să-ți însușești, în mod cinstit și drept, o critică, chiar cînd ești pe deplin convins de justețea ei.

Sînt foarte folositoare și dătătoare de viață și bucurie tablourile optimiste, care descriu aspectele luminoase și sărbătorești ale vieții. Dar arta în general, și pictura de gen în special, nu se poate limita la ele pentrucă riscă să denatureze realitatea și — ceea ce ar fi mai grav — să ducă la automulțumire, adică la stagnare.

Pe de altă parte, conflictul oferă și posibilități mult mai mari de expresie, pentrucă cere o participare intensă și vie a fiecărui personaj. Aceasta presupune, de asemenea, o foarte adîncă analiză psihologică și multă chibzuială în privința alegerii momentului reprezentat, pentru a fi într-adevăr cel mai emoționant și cel mai caracteristic pentru întreaga desfășurare a lucrurilor, precum și pentru personalizarea fiecăruia dintre oamenii zugrăviți.

Trebuie să dispară, odată pentru totdeauna, teama care mai domnește la unii artiști de a zugrăvi și aspectele negative sau dramatice ale realității. Redarea acestora în artă, de pe pozițiile de luptă ale clasei muncitoare, nu numai că nu sînt demobilizatoare, dar capătă un puternic rol educativ și în esența lor sînt optimiste. Este un lucru verificat că o operă de artă care dezvăluie dinamismul vieții și caracterul complex și contradictoriu al relațiilor dintre oameni este cu mult mai emoționantă și mai expresivă decît aceea care se oprește la aspectele de suprafață ale realității, la aspectele de paradă sau idilice.

Astăzi este pe cale să dispară părerea greșită că pictura de gen ar fi o ramură minoră a artelor plastice. Pictorii descoperă tot mai des posibilitățile nelimitate ale picturii de gen, de exprimare a frumosului și se conving tot mai adînc că acest gen pune tot atît de multe probleme și cere tot atît de multă muncă și măestrie, ca oricare altă ramură a plasticii.

Pictura de gen cere pictorului un ascuțit simț al actualității, o mare putere de observare și pătrundere a vieții, o dragoste profundă și pasionată pentru omul simplu, pentru problemele și visurile sale, cu care artistul trebuie să se contopească organic. Pictorul de gen trebuie să cunoască deopotrivă caracteristicile generale ale fenomenului zugrăvit, precum și întreaga sumă de detalii particulare, specifice, prin care capătă viață ideea generală.

Nu întîmplător, decadentismul în opera sa de distrugere a imaginii artistice, a început cu tabloul de gen, ca fiind cel mai apropiat de realitatea vie, concretă.

Faptul că una dintre cele mai importante cerințe ale picturii de gen este, în afara justeții ideii, o fină analiză psihologică a omului, impune studierea mai temeinică a personajelor, pentru a crea adevărate tipuri sociale, care să se întipărească în mintea privitorului, asemenea eroilor din literatură, cunoscuți și îndrăgiți de masele largi. Acestea necesită, de asemenea, ca fiecare personaj introdus de artist în opera sa să fie bine gîndit ca tip social, ca element al acțiunii, ca atitudine, gest, expresivitate a privirii, etc.

In pictura de gen, fiecare amănunt joacă un rol important. De multe ori, introducerea sau scoaterea unui obiect oarecare din compoziție, ca, o scrisoare, o carte, o oglindă, etc., pot schimba cu totul înțelesul lucrării. Pictura de gen, care are menirea de a dezvălui trăsăturile sufletești cele mai adînci și cele mai complexe ale omului, nu-și poate rezolva cu succes sarcina dacă nu zugrăvește și obiectele mediului în care omul trăiește. Marii scriitori realiști, Balzac, Dikens, Gogol, Tolstoi, au acordat întotdeauna mare importanță descrierii îmbrăcăminții, a casei și a obiectelor preferate ale eroilor lor, pentrucă fiecare om lasă amprenta personală asupra lucrurilor din jurul său, asupra camerei în care locuiește. In multe din operele marilor maeștri ai picturii de gen personajele din tablou sînt caracterizate măcar parțial după obiectele indicate de pictor, ca de pildă în: *Dimineața funcționarului decorat* de Fedotov, *Funcționarul pețind fata croitorului* de Petrov, *In atelierul artistului* de Aman, sau în *Din nou nota 2* de Reșetnicov.

Amănuntele sînt totdeauna necesare cînd slujesc la exprimarea mai vie a ideilor și sînt totdeauna de prisos cînd abat atenția de la ideea de bază a compoziției, avînd un simplu rol decorativ. In cadrul picturii de gen, însă, detaliile de îmbrăcăminte sau obiectele de tot felul, ocupă un loc mai important, pentrucă de multe ori ele fac parte din subiect sau constituie pretextul tabloului, adică pretextul de a înfățișa un anumit aspect sufletesc al omului. Bine înțeles că oricît de importante ar fi într-o compoziție și oricît ar fi de bine studiate și tipizate, ele nu pot în nici un caz să devină centrul atenției privitorului, în dauna oamenilor din tablou.

In general, în lucrările de gen din ultimii ani, se manifestă mai curînd tendința către o tratare mai vagă a mediului în care acționează oamenii zugrăviți și chiar oamenii înșiși sînt luați « în general », lipsiți de personalitate și de trăsături individuale distincte. Personajele din *Laboratorul de științe naturale din Rășinari* de Gabriela Florescu și Francisc Mazanek, cele din *La căminul cultural* de Constantin Mihalcea, zîmbesc toate la fel, se încruntă toate la fel, se concentrează la fel. In felul acesta dispare și subiectul, căci în locul unui grup de oameni, între care se petrece o acțiune cu participarea fiecăruia în conformitate cu personalitatea sa, apare o masă uniformă de personaje, care de multe ori nu reprezintă decît variante ale unuia și aceluiași model.

Pentru dezvoltarea și mai departe, cu succes, a picturii de gen se impune studierea problemelor ei specifice. *Aceasta* este important și nicidecum stabilirea demarcațiilor între un gen și altul, ceea ce pe lîngă faptul

ALMA REDLINGER și MIHAI DANU — În atelier — *ulei*

că nu este de utilitate practică, nici nu este posibil, deoarece granițe precise între diferitele genuri ale artelor plastice nu există, întocmai cum în realitate nu există bariere și limite fixe între un domeniu de viață și altul.

Nu putem însă considera drept pictură de gen orice tablou tematic, sub motivul că oglindește viața, așa cum se procedează uneori.

Menirea principală a artei este de a oglindi viața în mod veridic — totuși fiecare gen al picturii își are specificul său. Caracterizînd într-un articol, publicat în « Scînteia Tineretului » din 15/1/1954, în mod just pictura de gen ca aceea care relevă « poezia faptului divers », tovarășul Paul Constantin exemplifică cu lucrările: *Protestul muncitorilor la Doftana pentru cucerirea drepturilor politice ale deținuților, Rîbnița, Ion Vodă cel Cumplit la Cahul, Inlăturarea buștenilor la barajul de la Dobrești, Tovarășii Voroșilov și Gheorghiu-Dej în vizită la G.A.C.-Livedea* și alte asemenea picturi în care nu există nici urmă de « fapt divers » și nici de « aspecte ale vieții de toate zilele ».

Aceeași confuzie există și în articolul « Pictura de gen la clasicii noștri », apărut în « Contemporanul » din 8/1/1954 și semnat de Lelia Rudașcu, unde sînt enumerate de-a valma tablouri de gen cu portrete, pictură istorică și chiar și peisaje.

Pictura de gen poate și trebuie să se dezvolte de aci înainte într-o măsură mult mai mare, deoarece constituie o armă deosebit de prețioasă în dezvăluirea aspectelor celor mai importante ale vieții noastre de azi. Domenii mari de viață au rămas încă neabordate de către artiști; sumedenia de conflicte între mentalitatea înapoiată, mic burgheză, individualistă, care persistă încă la mulți oameni și între condițiile noi de viață și de muncă, sînt trecute cu vederea; aspecte ascuțite ale luptei de clasă — în formele în care se manifestă ea în viața de toate zilele — nu și-au găsit pictorul care să le scoată la iveală.

Marea calitate a artistului constă tocmai în aceea că — datorită facultății sale dezvoltate de a gîndi în imagini — el surprinde mult mai lesne elementul general dintr-un fapt oarecare, particular, pe lîngă care cetățeanul de pe stradă trece fără a-i da atenție.

Este necesar ca pictorii noștri să lupte și mai însuflețit pentru descoperirea frumosului din realitate, adică a modului în care legile obiective ale dezvoltării societății se oglindesc în anumite împrejurări, în anumite fapte, fenomene, etc., modul în care se concretizează ele. Aceasta este una dintre laturile măestriei artistice. Ea presupune o temeinică cunoaștere a realității, dublată de o profundă cunoaștere a ideologiei clasei muncitoare. Numai încercînd să redea cît mai deplin ideile și sentimentele care-l pasionează și pe care dorește, cu toată puterea, să le comunice oamenilor, pictorul va simți nevoia să devină un meșter desăvîrșit al graiului picturii, căci cu cît vrei să exprimi mai profund viața, cu cît ai mai multe și mai nuanțate lucruri de spus, cu atît trebuie să știi să te exprimi la un nivel artistic mai înalt. Reușind să pătrundă mai adînc în esența fenomenelor zugrăvite și să oglindească mai viu și convingător contradicțiile dintre nou și vechi, pictura de gen își va îndeplini minunatul ei rol social, acela de a contribui la rezolvarea acestor contradicții și la creșterea conștiinței comuniste a oamenilor.

# CARICATURA

ION DORU

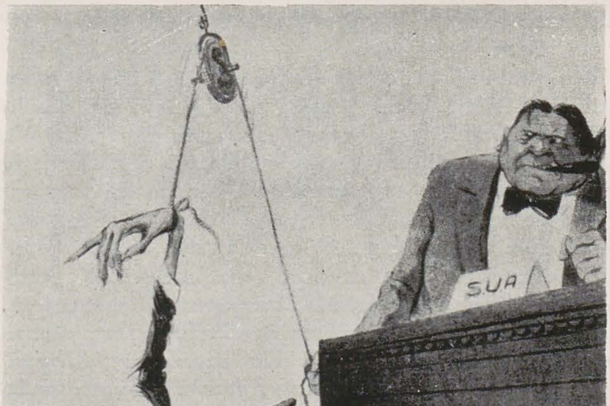
Caricatura este una dintre cele mai combative ramuri ale artelor plastice.

Este știut că societatea omenească trece printr-un proces de transformare care se face continuu de la inferior la superior. Dar acest proces nu se produce lin, ci într-o permanentă luptă între elementele vechi care nu vor să moară și cele noi care-și fac loc. Care este deci rolul caricaturii în această luptă? Este acela de a ajuta ca noul să învingă, să se dezvolte! Rolul acesta se realizează prin demascarea și combaterea vechiului. Caricatura nu reușește să facă acest lucru decît scoțînd la suprafață elementele cele mai caracteristice ale vechiului, pe care, punîndu-le în contrast cu noul, le arată — satirizîndu-le — în adevărata lor lumină de frînă în dezvoltarea societății. Caricatura îndeplinește deci o importantă funcție socială.

In raportul său la cel de al XIX-lea Congres al P.C.U.S. Tovarășul Malencov arată că societatea sovietică are nevoie de gogoli și scedrini care să extirpeze din viață cu focul satirei tot ceea ce este negativ, putred, cangrenat, tot ceea ce frînează mișcarea înainte.

Caricatura progresistă a apărut de multă vreme la noi în țară și a cunoscut o dezvoltare interesantă, așa cum o arată recenta Expoziție de desen satiric și caricatură de la Muzeul de Artă al R.P.R. Printre înaintașii ei cei mai de seamă se numără Dembițki, Ary Murnu, Iser, B'Arg, etc. După eliberarea țării noastre însă, caricatura romînească cunoaște o înflorire încă necunoscută înainte. Ea este mereu prezentă atît în coloanele ziarelor cît și în expozițiile de artă plastică. Calitatea caricaturii este mereu în creștere și acest lucru se poate observa atît în presă cît și de la o expoziție la alta. Indeosebi se remarcă progresul pe care l-a făcut caricatura în ultima Expoziție de Stat. Caracteristică este apariția masivă a caricaturii pe teme interne, prin care caricaturiștii își propun combaterea acelor rămășițe ce frînează dezvoltarea societății noastre spre socialism. Numărul lucrărilor axate pe tematica internă a ajuns să cuprindă aproape 50%

EUGEN TARU — Fierbe cazanul «Armatei Europene» Adenauer: *Poftim la masă vecine!...*




CIK DAMADIAN — Cadavrul viu

VAL MUNTEANU — Viza de ieșire: *Go Home!*

ADRIAN LUCACI — Tratatul general

din totalul lucrărilor. Acest fenomen demonstrează maturizarea posibilităților artiștilor noștri caricaturiști, creșterea nivelului lor ideologic și profesional. In trecut critica ce se aducea caricaturiștilor noștri era că ei atacă de preferință caricatura cu tematică externă, neglijînd aproape total aspectele vieții noastre de zi cu zi. Această lipsă a fost înlăturată într-o măsură și s-a ajuns la un echilibru mai just ca cel din trecut, între problemele atacate.

Tematica lucrărilor a fost de asemenea mult lărgită ceea ce demonstrează că artiștii s-au apropiat mai mult de viață și au început s-o cunoască mai bine. Observarea realității a început a se face mai atent și din această cauză lucrările sînt mai variate și deci mai convingătoare ca în trecut.

In Expoziția Anuală de Stat au fost prezentate o serie de caricaturi valoroase. Astfel au fost atacate diferite aspecte ale birocrației în lucrările lui Taru: *La adăpost de responsabilitate*, Leru: *Birocratul*, Gr. Mosor: *Fuga de răspundere*, Luigi: *O baricadă care trebuie desființată.*

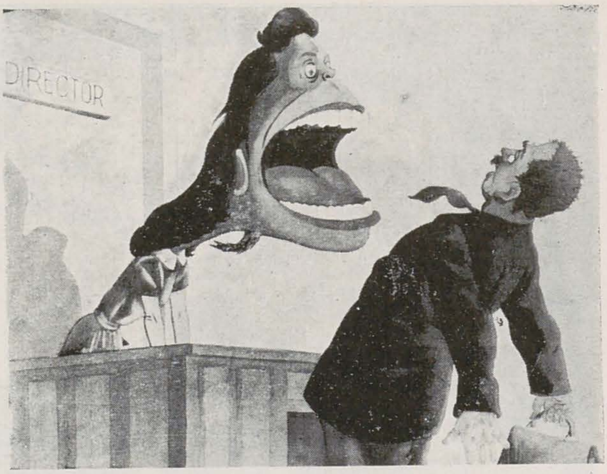
In toate aceste lucrări artiștii au reușit să ne prezinte aspecte tipice ale birocrației, folosind mijloace proprii limbajului plastic al caricaturii.

« Ședințomania », satirizată încă de marele Maiakovski a fost atacată de V. Vasiliu în lucrarea: *Șed la ședință și tot șed.* Nell Cobar a atacat cu multă vervă și umor servilismul în lucrarea *Serviabilii*. Cik Damadian satirizează lipsa de legătură cu viața a unor scriitori în: *Șablon literar*. Lipsa de spirit critic este satirizată de unul din cei mai vechi maeștrii ai caricaturii noastre, I. Ross, în lucrarea: *In critică lei . . . în autocritică mielușei.* Iar lipsa de vigilență, poziția de gură cască a unora ne este arătată de tînărul caricaturist, cu multe resurse, A Poch, în lucrarea: *Vigilența e lucru mare, niciodată un lacăt în plus nu e de prisos.* Sustragerile de la colectare la care se dedau unii chiaburi, au fost combătute de V. Vasiliu în: *Ion și chiaburu* și de A. Poch în lucrarea: *In raionul meu nu există chiabur care să fii reușit să se sustragă de la colectare.* Incercările agenturilor imperialiste de a trimite spioni și diversioniști în țara noastră, au fost demascate în lucrarea: *O gazdă bună știe întotdeauna cum să-și primească oaspeții*, de Cik Damadian, etc.

Cu toată sumedenia de lucrări axate pe problemele vieții noastre de zi cu zi, cu tot succesul pe care astfel l-a înregistrat caricatura la Expoziția din 1953—1954, multe aspecte esențiale nu au fost de loc atacate.

Astfel, nu întîlnim în această expoziție probleme cum ar fi rebuturile, lupta pentru economii, lupta pentru calitate, leneșii, chiulangii, viciile, superstițiile, aspecte din lupta ideologică, atitudini nejuste față de femeie și copii, munca în asalt, lupta pentru ridicarea nivelului de trai, speculanții, etc. De asemenea au fost atacate insuficient aspecte ale luptei de clasă la oraș și la țară.

In ceea ce privește tematica externă, au fost atacate o sumedenie de aspecte negative ale vieții politice internaționale. Astfel, a fost atacată problema colonială, în lucrările *Pe o piață persană* de Cik Damadian și *In Egipt* de Taru. Armata europeană este prezentată, în lucrarea cu același nume, de I. Ross, în lucrarea *Manevre imperialiste* de Gion D. Mihail și în *Fierbe cazanul armatei europene* de E. Taru, iar tratatul general, în lucrarea cu același nume, de Adrian Lucaci și în *Clopotul păcii de la Bonn* de H. Leru, etc. Ocuparea țărilor din Europa occidentală de către imperialismul american e




ION DORU — Pîn-la şef, te mănîncă secretara

I. JURĂSCU — « Ia mai slăbeşte-mă tovarăşe! Săptămîna de bună deservire s-a terminat ieri! »

I. ROSS — In critică lei. . . în autocritică mieluşei

veştejită în lucrarea lui Val Munteanu *Viza de ieşire: Go Home* şi în *Ajutor american* de Eugen Taru, etc.

Contradicţiile lagărului imperialist sînt prezentate în lucrările *Zeul comerţului englez ... în versiune americană* de Rik Auerbach, în *Joc de şah* de Gion D. Mihail, în *John Bull la strîmtoare de* Adrian Lucaci şi în *Petrol iranian de* V. Vasiliu, etc.

Modul de viaţă american este satirizat de Gion D. Mihail în lucrarea *Iată ce stă la baza « libertăţii americane »*, ş. a.; regimurile marionetă în lucrarea lui N. Jurăscu *Alegeri prezidenţiale în Filipine*, ş. a.

Lipsesc însă din expoziţie aspecte din lupta popoarelor pentru pace, opoziţia maselor faţă de ocupaţia americană, lupta popoarelor Asiei pentru eliberare, etc. De asemenea, este insuficient reprezentat războiul rece al imperialiştilor americani, macartysmul, greutăţile pe care le fac imperialiştii americani comerţului dintre apus şi răsărit şi alte aspecte importante ale situaţiei internaţionale.

Am arătat care a fost configuraţia tematică a sectorului caricaturii din Expoziţia Anuală de Stat şi vreau cu acest prilej să atrag atenţia asupra faptului că problema unei tematici bogate, multilaterale se referă nu numai la expoziţie, ci şi la activitatea de zi cu zi a caricaturiştilor, pe care majoritatea lor o duc în presă, adică în organul de satiră şi umor « Urzica » ca şi în gazetele noastre zilnice sau periodice.

Trebuie însă semnalat că presa noastră, în afară de « Urzica » şi « Scînteia Tineretului » nu dă aproape deloc atenţie caricaturii cu teme interne.

De asemenea, pot spune că multe forţe artistice, care s-au ridicat în aceşti ani, rămîn încă nefolosite de presa noastră. Acest lucru face ca mulţi caricaturişti să-şi îndrepte toate eforturile mai ales în direcţia realizării unor lucrări de expoziţie.

Ca orice ramură de artă şi caricatura are un specific, un limbaj propriu cu care se exprimă şi se face înţeleasă. Limbajul plastic al caricaturii trebuie să corespundă conţinutului său specific, care este satirizarea a tot ce este retrograd, învechit, anacronic, deci în esenţă conservator şi duşmănos. Caracterul satiric al ideilor exprimate de caricatură, este deci acela care determină specificul limbajului ei plastic.

O cerinţă însemnată a caricaturii este ca ea să fie simplă, laconică, concentrată asupra elementului negativ esenţial, asupra căruia şi-a azvîrlit fîşia densă de lumină, element esenţial pe care ea îl exagerează voit, atît în ceea ce priveşte conţinutul cît şi forma, îl îngroaşă, îl subliniază puternic. Inţelegerea specificului caricaturii este de cea mai mare însemnătate pentru artist. Multe din lipsurile caricaturii noastre se datoresc neînţelegerii acestui specific, ceea ce face ca unele lucrări să fie neinteresante, necaracteristice, neesenţiale, să nu fie pătrunse de acel element fără de care caricatura nu poate trăi şi care este umorul.

Persiflarea vechiului urmăreşte deci un scop precis şi anume acela de a-l combate, de a-l scoate dintre noi, de a-l înlătura. Obişnuim a spune, şi nu fără motiv, că umorul trebuie să fie de bună calitate, să fie un umor sănătos, care să aibă ca rezultat îndreptarea unei racile, a unor lipsuri care se manifestă în procesul dezvoltării sociale. Diferenţa dintre umorul caricaturii realismului socialist şi umorul burgheziei în etapa decadenţei sale, este fundamental. Burghezia a folosit şi ea umorul pe scară destul de largă.

Acest umor a degenerat de la lucrările minunate ale lui Daumier şi Gavarni care-şi propuseseră să reprezinte acele scăderi ale societăţii care se cereau îndreptate — la

EUGEN TARU Struțul—din seria « Fauna care trebuie să dispară »
*Unul care se crede la adăpost de responsabilitate*

CIK DAMADIAN Șablon literar

puzderia de lucrări lipsite de un conținut major, pornografice, nesemnificative, cu totul lăturalnice și care în esență urmăreau să abată atenția opiniei publice de la racilele societății burgheze în descompunere. Burghezia a încurajat în fel și chip acest mod de prezentare a lucrărilor. Caricatura a ajuns un element de discuție « nevinovată ». Noi urmărim prin persiflare un scop vădit și anume: sezisarea prin mijloace artistice și îndreptarea. Umorul nostru este calitativ deosebit de umorul burgheziei.

In ce constă această deosebire? Umorul burghez se raportează mai ales la lipsurile individului și nici decum ale societății, urmărind prin aceasta să ascundă esența de clasă a societății burgheze, care este exploatarea cea mai nemiloasă a omului de către om. Iar în ceea ce privește lipsurile individului el se rezumă mai ales la acele lipsuri care nu ating esența socială a burgheziei, la acele lipsuri care sînt secundare, neesențiale. De aceea, umorul burghez este plin de elemente naturaliste. Burghezia nu-și critică lipsurile clasei, deoarece vrea s-o mențină așa cum e, cu orice preț. Umorul nostru însă nu se sfiește să critice lipsurile societății noastre, deoarece urmărește ca societatea noastră să se dezvolte, să se perfecționeze, să treacă la un stadiu superior, iar pe individ nu-l critică ca pe un element rupt de societatea în care trăiește. Burghezia se teme de critică, are oroare de ea. Pentru noi critica este un factor absolut necesar dezvoltării, creșterii, un motor care duce societatea noastră pe treptele tot mai înalte ale progresului social, iar în individ critică numai ceea ce împiedică societatea să se dezvolte. Umorul nostru este deci un umor sănătos. De aceea, caricatura este atît de iubită și apreciată de masele populare, fiindcă ei i se adresează și îi este aproape.

In esență, diferența fundamentală dintre umorul artei realist-socialiste și umorul burgheziei, este acela că primul tipizează pe cînd celălalt nu.

Multe din lucrările artiștilor noștri caricaturiști, atît cele care apar în presă cît și cele prezentate la expoziție, sînt pline de umor. Citâm astfel lucrările: *In critică lei . . . în autocritică mielușei* de I. Ross, în care este reprezentat un tip care critică în mod neconstructiv, cu bîta, dar care fiind el însuși supus focului criticii, se face mititel, devine blînd ca un miel. Lucrarea lui Cik Damadian *Șablon literar*, în care artistul înfățișează un scriitor rupt de realitate, care-și construiește imaginile în birou și le toarnă în tipare standard. Sau în lucrarea lui Eugen Taru *Cangurul*, unde este reprezentat un activist economic care pentru a arunca praf în ochi asupra felului cum este îndeplinit planul de producție, scoate « din burtă » diferite cifre, care desigur nu corespund de loc realității. Exemple de lucrări care au umor sînt desigur numeroase.

Am arătat mai sus că umorul nostru spre deosebire de umorul burgheziei, tipizează.

Astfel caricaturistul avînd misiunea să combată piedicile din calea noului, trebuie să redea într-o imagine artistică tocmai acele elemente caracteristice, tipice, esențiale care se opun dezvoltării noului și care au deci un rol social istoric. Caricaturistul nu trebuie să redea ce se întîmplă cel mai des, ceea ce este obișnuit, ci acele elemente care joacă un rol de frînă în dezvoltarea societății de la o treaptă inferioară la una superioară. Tot

Tovarășul Malencov vorbind despre tipic ne arată că: « In munca lor de creație pentru făurirea unor imagini artistice, artiștii, literații, oamenii de artă de la noi trebuie să țină minte totdeauna că tipic este nu numai ceea ce se întîlnește cel mai des, ci ceea ce exprimă în modul cel mai deplin și mai expresiv esența forței sociale respective. In concepția marxist-leninistă tipicul nu înseamnă nicidecum o medie statistică oarecare. Tipicul corespunde esenței fenomenului social istoric dat și nu este pur și simplu lucrul cel mai răspîndit, ceva ce se repetă des, ceva « cotidian ».

Neînțelegerea faptului că artistul trebuie să redea figuri tipice în condiții tipice a dus acolo că unii caricaturiști propunîndu-și satirizarea birocrației nu au sezisat-o în manifestările sale esențiale. De acolo abundența de birocrați cu mînecuțe, dosare și stampile, fără a ni se arăta însă ce înseamnă în esență birocratul, ce reprezintă el ca forță social-istorică, cum împiedică el buna funcționare a aparatului de stat, cum face greutăți oamenilor muncii.

Același lucru s-a întîmplat cu chiaburii care uneltesc din dosul gardului, fără a ni se arăta ce reprezintă chiaburimea ca forță social-istorică care se opune transformării socialiste a satului, în etapa actuală de trecere de la capitalism la socialism.

In problema tipicului intră și exagerarea voită de care am mai vorbit. Exagerarea voită are rolul de a reliefa elementele esențiale ale fenomenului; ea se raportează în primul rînd la conținut. In caricatură exagerarea voită poate merge pînă la hiperbolă, pînă la simbol. Pentru a reda tipicul în opera de artă este necesară în primul rînd o adîncă cunoaștere a vieții, a omului, a societății, o adîncă cunoaștere a legilor naturii și societății. Desigur, mulți din artiștii noștri au făcut și fac eforturi pentru a-și însuși cît mai multe cunoștințe atît pe tărîm ideologic cît și pe tărîm profesional și acest lucru începe a se face simțit în operele lor. Totuși, se mai observă la majoritatea caricaturiștilor că ei nu reușesc să pătrundă în adîncul problemelor, că se țin la suprafață.

Acest lucru provine de acolo că legătura nemijlocită cu realitățile înconjurătoare este încă destul de slabă. Numai contactul strîns cu viața poate oferi o sursă infinită de inspirație artistică. Viața este o mină inepuizabilă, în care cu cît te afunzi mai mult, cu atît descoperi elemente mai numeroase și mai de preț. Din comoditate și din neînțelegere, mulți artiști nu părăsesc masa lor de lucru, nu se deplasează în documentare și ajung astfel să ne ofere lucrări superficiale și neveridice. Spre deosebire de arta burgheză, care se îndepărta de problemele vieții, arta realist-socialistă pune ca o condiție « sine qua non » cunoașterea cît mai adîncă a vieții sub toate aspectele sale.

Am vorbit mai sus despre conținutul specific al caricaturii și am pomenit și cîte ceva din ceea ce se numește forma specifică. Să vedem ce însemnează forma specifică proprie acestui gen de artă. In primul rînd este necesar de arătat că unui anumit conținut de idei trebuie să-i corespundă forma sa specifică. Acest lucru este valabil pentru toate genurile de artă și deci și caricaturii.

In conținutul specific am mai vorbit despre exagerarea voită și ce anume trebuie exagerat pentru a reliefa esențialul. Să vedem acum în ce fel trebuie exagerat. Exagerarea pretinde o anumită pricepere, o anumită

M. GION

Povestea unei petiții
*M-am rătăcit !*

LERU

Gură cască la telefon
*Informat direct, oficial și din sursă competentă...*

știință. Exagerarea are însă o limită și se impune ca ea să corespundă ideii lucrării. O exagerare prea mare poate denatura sensul lucrării și distrage de la ideea sa.

Exagerarea trebuie făcută în direcția ideii centrale și nu pur și simplu întîmplător. Exagerarea se face anatomic, psihologic, perspectivic, coloristic și chiar compozițional. Pentru a arăta de pildă un om speriat, noi putem exagera trăsăturile sale, fața sa poate fi colorată în galben crud, putem exagera chiar unghiul de vedere, perspectiva. Racursiul este des folosit în caricatură și, justificat, el poate ajuta lucrării. Abuzul de racursiuri duce însă la expresionism. Pentru ca lucrarea să fie realizată este important și modul cum sînt exprimate personajele din punct de vedere psihologic. Oamenii trebuie să aibă o expresie încît să corespundă ideii lucrării și nu este de loc admisă reprezentarea schematică a expresiei oamenilor, așa cum vedem încă în multe din lucrările caricaturiștilor noștri. Intîlnim încă destul de des lucrări în care expresia omenească este reprezentată prin rictusuri, ochi holbați și rînjete.

Desigur și în problema reprezentării psihologice se poate exagera, însă tot cu măsură. Rezultate importante în această problemă dau artiști ca: Cik Damadian (seria de portrete: *Socialiștii de dreapta*), Eugen Taru, care se preocupă în mod serios de felul cum trebuie să arate oamenii din punct de vedere psihologic. Nu același lucru se poate însă spune despre Cobar, care ne prezintă niște scheme lipsite în fond de expresie sau despre niște artiști atît de talentați ca Jurăscu și Leru, în lucrările cărora oamenii au uneori expresii stereotipe.

In caricatură un rol de seamă, determinant, îl joacă fantezia artistului, modul cum reușește să prelucreze materialul de viață pentru a ne da o lucrare convingătoare și interesantă. Pentru a ne arăta un anumit aspect, artistul folosește o sumedenie de mijloace. Astfel, el poate folosi simbolul, personificarea vietăților, calamburul, detaliile tipice, contrastele, jocul de cuvinte, etc. El poate folosi una sau mai multe elemente concomitent, dacă ideea o cere.

O problemă care se pune caricaturii este aceea a corelației dintre text și exprimarea plastică. Cea mai bună lucrare este aceea care poate reprezenta o idee fără nici un text, adică o lucrare care poate exprima integral sensul său numai cu mijloace plastice proprii. Acest lucru este uneori posibil, iar alteori nu, și de aceea atunci cînd o lucrare nu poate exista fără text, condiția care se impune este ca între text și desen să existe o unitate organică, să nu se poată pune sub imagine orice legendă.

Tot de forma specifică ține și drămuirea justă, alegerea sugestivă a detaliilor. Abuzul de detalii poate face lucrarea neinteligibilă. La fel și abuzul de culoare, care te poate distrage de la sensul inițial. Ceea ce s-a putut observa în ultima Expoziție de Stat a fost un progres pe această linie. Astfel Eugen Taru, ale cărui lucrări sufereau în trecut îndeosebi din cauza abuzului coloristic, și-a găsit însfîrșit drumul. Lucrările sale sînt astfel mai apropiate de specificul genului.

Totuși mai avem artiști care nu se pot exprima încă laconic. Astfel mai constatăm un oarecare abuz de detalii în unele caricaturi ale lui Cik Damadian sau Leru care de multe ori ne pune chiar în fața unor șarade, ca de exemplu cu lucrarea sa *Vocea americii*. Sau Valeriu Vasiliu care complicînd în mod inutil lucrările sale, ajunge să dizolve ideea esențială într-un talmeș balmeș de detalii. Așa se prezintă mai ales lucrarea sa *Șed la ședință și tot șed...* în care artistul și-a propus — inspirat de cunoscutul

RIK AUERBACH Circularomania

poem al lui Vladimir Maiakovski — să satirizeze abuzul de ședințe, fenomen atît de răspîndit la noi.

Un mod just de folosire a detaliilor ne demonstrează tot Cik Damadian în unele lucrări ale sale. Astfel în lucrarea *Armata europeană — brevet american*, artistul folosește numeroase detalii care însă nu scad din valoarea lucrării, deoarece ele sînt tipice, semnificative. Deci, detaliile pot ajuta lucrării numai atunci cînd ele contribuie la înțelegerea ei și nu împiedică pe spectator să-i înțeleagă sensul.

In caricatură se folosește, de asemenea, pe scară largă, simbolul. Folosit cu măsură și just, simbolul este chiar necesar în exprimarea unor anumite aspecte. Simbolul dă posibilitatea ajungerii la esență. Un mod just de a folosi simbolul îl dovedește Eugen Taru în ciclul său *O faună care trebuie să dispară*, unde pentru a ne arăta pe unul care evită să înfățișeze adevărata situație a întreprinderii, se ascunde ca un struț cu capul printre rapoarte. Pe altul care stă într-o permanentă poziție de apărare față de critică, el ni-l prezintă ca pe un arici. Abuzul de simboluri duce însă la denaturarea sensului veridic al problemei. Astfel s-a întîmplat atunci cînd a început abuzul prezentării uneia și aceleiași persoane în fel și chip (De Gaulle-tun, De Gaulle-revolver, De Gaulle-pușcă, etc.). Acest mod de prezentare este derutant și plictisitor. Un abuz asemănător s-a făcut în legătură cu războiul bacteriologic dus de imperialiștii americani în Coreea.

Un mod just de a folosi simbolul îl găsim de asemenea în lucrarea lui I. Ross *In critică lei ... în autocritică mieluşei* şi în lucrarea lui Rik Auerbach *Zeul comerţului englez ... în versiune americană*, unde John Bull ne este prezentat sub chipul zeului Mercur, împiedicat să zboare de opreliştile economice ale partenerului său major american.

Pentru caricatură are mare importanţă felul cum este tratată problema tipologiei. Puţine lucrări ale caricaturiştilor noştri reuşesc să ne înfăţişeze figuri ale căror trăsături să-ţi amintească că e vorba de oameni ai meleagurilor noastre. Această lipsă e aproape generală. Explicaţia acestui fenomen se găseşte în faptul că artiştii noştri caricaturişti folosesc în prea mică măsură carnetul de schiţe, că ei nu-şi caută modelele printre oamenii pe care îi întîlnesc la tot pasul şi care poartă desigur caracteristicile omului nostru. O excepţie de la regula generală o face Gion D. Mihail care reuşeşte să ne înfăţişeze nişte oameni pe care-i recunoşti imediat că sînt romîni. El dovedeşte astfel că este legat mai strîns decît alţii de viaţă, că studiază în amănunt caracterul chipului omenesc.

Lucrările artiştilor noştri caricaturişti au arătat în mod evident că în problemele profesionale are loc o creştere continuă. Artiştii noştri sînt preocupaţi de ridicarea nivelului lor profesional, aşa precum o mare parte din ei se preocupă concomitent de cunoaşterea problemelor ideologice indispensabile realizării unor lucrări mereu mai valoroase. Ca rezultat al acestor frămîntări creatoare, apare mereu mai limpede că unii din artiştii noştri încep a produce lucrări înzestrate cu un serios nivel artistic.

O problemă de prim ordin pentru caricaturiştii noştri (valabilă de altfel pentru toate sectoarele de artă) este problema originalităţii realiste. Unii artişti merg încă pe linia celei mai mici rezistenţe în această problemă şi nu-şi pun în suficientă măsură ca obiectiv realizarea de lucrări inedite, originale; nu arareori se întîmplă ca lucrări de diferiţi artişti să « semene » între ele. Problema aceasta a originalităţii ţine şi de o anumită probitate profesională ce se cere imperios de la un artist. Desigur că se pot întîmpla — şi se întîmplă chiar — unele coincidenţe, care se explică prin aceea că artiştii sînt preocupaţi de aceleaşi probleme.

A. POCH Se mai întîmplă la unele alimentare...

De asemenea, important în problema originalităţii e să nu te repeţi, să nu devii un copist al propriilor tale lucrări. Repetarea ta proprie prin diferite variante este plictisitoare şi denotă sărăcie de idei sau comoditate.

Pentru dezvoltarea în condiţii prielnice a caricaturii, un rol de seamă ar trebui să-l joace îndrumarea Uniunii care, din păcate, a cam lipsit în ultima vreme. De asemenea, a slăbit de o bucată de vreme, în mod inexplicabil, interesul Ministerului Culturii pentru acest gen, ceea ce ar putea duce, dacă acest lucru va continua, la o serioasă slăbire a unui sector care are toată posibilitatea să fie mereu activ şi mereu proaspăt. Oamenii muncii cer lucrări care să le dea un real ajutor în viaţă, şi de aceea dispariţia vitrinelor cu caricaturi de pe străzi, este un gol care trebuie cu neîntîrziere umplut. Totodată lipsa unei edituri de specialitate se face mereu simţită. Socotim că ar trebui ca o editură, de felul editurii sovietice « Iskusstvo », să fie de urgenţă înfiinţată. Se va remedia astfel o lipsă care există de multă vreme în sectorul deosebit de important al agitaţiei vizuale, sector unde caricatura poate şi trebuie să-şi aducă contribuţia.

De tipărirea caricaturilor se ocupă şi ziarele şi îndeosebi organul de satiră şi umor « Urzica » care reproduce aceste lucrări în culori. Trebuie însă spus că în clipa de faţă felul cum sînt reproduse lucrările în « Urzica » lasă mult de dorit, din cauza condiţiilor tehnice. De multe ori dacă-ţi priveşti o lucrare apărută în această revistă nici nu o mai recunoşti, atît de prost arată. Conducătorii revistei « Urzica » pun vina pe condiţiile tehnice neprielnice. Dacă priveşti însă felul cum apar reproducerile în « Luminiţa » de pildă, constaţi că totuşi este posibil ca în aceleaşi condiţii tehnice să apară reproduceri îngrijite, frumoase chiar. Cu greutăţile trebuie însă dusă o luptă, care fără doar şi poate va da rezultatele scontate.

Avem astăzi toate condiţiile necesare pentru ca sectorul caricaturii noastre să crească. Avem grija şi ajutorul partidului şi guvernului nostru, dragostea şi aprecierea celor mai largi mase populare, care au dovedit că iubesc această ramură de artă. Avem, de asemenea, un mănunchi de artişti înzestraţi, în rîndul cărora se înregistrează mereu forţe tinere cu o mare capacitate de dezvoltare.

Astfel, pe lîngă grupul celor care s-au consacrat genului mai de mult, ca I. Ross, Cik Damadian, Eugen Taru, N. Jurăscu, Gion D. Mihail, Rik Auerbach, Adrian Lucaci, H. Leru, etc., s-au alăturat elemente tinere de o valoare deosebită ca Val Munteanu sau ca Valeriu Vasiliu, Gh. Chiriac, Albert Poch şi alţii, care cresc necontenit aşa cum o dovedesc ultimele lor lucrări atît din Expoziţia Anuală de Stat cît şi din cele apărute în presa cotidiană sau periodică. Ajutată cum trebuie, caricatura noastră va face fără îndoială paşi mai departe pe drumul artei realist-socialiste şi ne va da opere mereu mai valoroase.

# CE NE INVAȚĂ CLASICII NOȘTRI ȘI INDEOSEBI GRIGORESCU

ACAD. PROF. GH. OPRESCU

Printre problemele cele mai importante ce se pun tinerelor generații de pictori, una din cele de care poate va depinde chiar viitorul lor, este cum trebuie înțeleasă lecția marilor noștri clasici, ce învățătură putem trage astăzi, din opera și din experiența celor care ne-au precedat? Timp de atîtea decenii — ca să nu vorbim decît de arta laică, așa numita artă cultă, cea care își face apariția la finele sec. al XVIII-lea și mai ales la începutul sec. al XIX-lea — clasicii noștri au trăit și au lucrat în împrejurări potrivnice, desconsiderați cei mai mulți, săraci, fără un sprijin din partea guvernelor ce se perindau, multă vreme fără școli, fără un debușeu, stingheriți, constrînși să se supună capriciilor unui public de burghezi avari și neînțelegători. Și totuși, mulți dintre ei au reușit să-și exprime gîndul în forme nepieritoare, să ne lase opere la care privim cu admirație, cu emoție chiar, ca la expresia cea mai elocventă a însușirilor noastre artistice, a ceea ce am putea numi geniul poporului nostru. Care este secretul acestor reușite? Ce mijloace le-au stat lor la dispoziție, și cum știau ei să se servească de ele, pentru ca să ajungă la acele opere, în care se reflectează atît de limpede ce era mai bun, mai personal, mai autentic romînesc, din talentul lor?

Răspunsul la o asemenea întrebare nu e ușor. Mai mult încă: aș crede că el depinde într-o oarecare măsură și de cel care-și pune întrebarea, de formația lui intelectuală, poate chiar de temperamentul lui. Voi încerca și eu în cele următoare să aduc contribuția mea la lămurirea acestei chestiuni, pornind, nu de la o analiză generală a picturii întregului secol trecut, ci mai ales de la examenul atent al operei unuia singur, dar cel mai reprezentativ dintre ei toți, adică de la cea a lui Nicolae Grigorescu, și iată pentru ce. Nici unul dintre pictorii noștri clasici nu s-a ridicat mai sus ca Grigorescu, pînă la acele opere care ne apar ca niște perle ale picturii noastre, dar nici nu a pornit mai de jos ca el, adică de la acele icoane banale, pe care le vindea prin bîlciuri. La nici unul dintre ei nu sînt mai clare, mai convingătoare evoluția și progresul, căci nici unul dintre ei n-a cunoscut o dezvoltare mai completă, de la primele încercări timide, aproape din copilărie, trecînd apoi, după anii de formație, prin perioada cea mai strălucită, a lucrărilor de la Barbizon și a celor din țară, imediat după această epocă, apoi a celor din vremea campaniei din 1877 și pînă prin 1885, în sfîrșit prin cele de tranziție spre ultima fază, mult mai puțin strălucită, dar pentru noi extrem de instructivă, pentru concluziile ce putem trage din ea.

Și ce ne învață Grigorescu? Că meseria de pictor este grea, ceea ce desigur nu e o constatare nouă, dar și cum putem ajunge, dacă nu sîntem lipsiți de însușirile naturale, să învingem dificultățile multiple ce se opun formației desăvîrșite a unui pictor. Grigorescu nu ne spune nimic cu vorba. El n-a lăsat, ca alți artiști, un tratat teoretic ori scrisori pline de observații asupra lui însuși sau asupra altora, din care noi să tragem concluzii. El a lucrat toată viața, s-a izbit de greutăți, s-a luptat cu ele, le-a învins. Iar învingîndu-le, ne-a arătat drumul ce trebuie urmat ca să le învingem și noi. A început ca elev al lui Chladek, de la care n-a învățat mare lucru. A zugrăvit icoane, ca cei mai mulți dintre contemporanii săi, destul de asemănătoare operelor acestora. Dar lucrîndu-le, el s-a convins de importanța desenului, pe care nu-l cunoștea destul. Își dă seama că are în el posibilitatea de a și-l însuși, dar pentru aceasta îi trebuie exercițiu, deci răgaz. Găsește acest răgaz luîndu-și din timpul necesar pentru asigurarea existenței materiale, iar icoanele sale deși încă departe de a-l satisface deplin din punctul de vedere al desenului, se prezintă din ce în ce mai bine, pînă la cele de la Agapia, cu adevărat o revelație.

Dar și aici, la Agapia, distingem două categorii de opere: cele oarecum clasice în biserica noastră, pentru care este suficient pregătit, armat cu tot ce era necesar pentru a le executa, în chip nu numai satisfăcător, ci remarcabil, și compozițiile mari, cu multe personaje, ori în cele în care apăreau în picioare sfinți izolați sau grupe de sfinți. Pentru acestea el nu posedă încă tot ce era necesar ca să ajungă la acea legătură armonioasă, însă indispensabilă, între conținut și formă, pe care o descoperă intuitiv, ca una din principalele reguli în atingerea perfecțiunii în artă. Pentru picturile în care trebuiau reprezentate numai una sau două figuri, el pornește de la modelul viu, de la

studiul după natură, nu de la țărani, cum s-a afirmat, ci de la călugărițele și personalul mănăstirii. Nu este încă prea sigur pe mîna sa, dar efectul este totuși din cele mai fericite. Bazează-te pe realitatea imediată; pleacă de la viața înconjurătoare, iată preceptul sănătos proclamat de Grigorescu în aceste opere. Cele în în care se simte obligat să reprezinte scene complicate îi dau mai multă bătaie de cap. Iese din încurcătură inspirîndu-se, uneori mergînd pînă la o reproducere, însă cu coloritul său propriu — căci el nu văzuse originalele—a unor gravuri după decorații sau pînze celebre, de Rafael, de Rembrandt, de Tițian. El se găsea atunci cam în aceeași situație, luptînd cam cu aceleași dificultăți, cu care se luptă azi tinerii noștri pictori, cînd au în vedere compoziții vaste și complicate, dramatice și cu multe personaje, cu deosebire că Grigorescu cere ajutor de la opere clasice de mari maeștri, și nu recurge nici la fotografie, nici la pozele țepene și înghețate, executate într-un atelier.

După această perioadă, în Franța, apoi la noi, Grigorescu pictează — și asupra acestei laturi a artei sale, a învățămintelor ce putem trage din ea vom insista în cele următoare — dar desenează prea puțin. E mai stăpîn pe linie, evident, dar nu-l putem numi încă un desenator, de talia, de pildă, printre contemporani, a unui Menzel, cu care mai tîrziu va avea atîtea puncte de contact. Imprejurările fac însă ca el să fie chemat să participe la războiul din 1877. Ca artist, mai ales ca mînuitor al liniei expresive, exacte, veridice, nu se putea o ocazie mai priincioasă de formație. Fără această etapă decisivă în cariera maestrului ar fi greu să ne imaginăm superioritatea lui de mai tîrziu asupra tuturor contemporanilor. Acelor exerciții zilnice, acelor note fugare, cursive, ce se cuveneau prinse cu iuțeala fulgerului, le datorează Grigorescu o mare parte din însușirile sale de strălucit desenator. El ajunge la o concordanță perfectă, la o sincronizare uimitoare a impresiei optice și a redării ei prin linie, ori prin linie și umbră. Desenul, la sfîrșitul campaniei, nu mai are secrete pentru dînsul. El ajunsese, nu numai să redea perfect și repede ceea ce vedea, dar să stăpînească uimitor, aproape instinctiv, tot ceea ce constituie particularitățile anatomiei unui trup uman, în orice atitudine, încît, ca să-l imagineze, să nu mai aibă nevoie de model, ca și cum l-ar desena după natură și nu s-ar înșela în afirmațiile sale.

Numai atunci ajunge un pictor să știe desena cu adevărat un trup omenesc, ne învață opera lui Grigorescu, cînd el poate așterne pe hârtie, nu după penibile încercări în fața modelului, ci spontan, imediat, ca un reflex, orice ar dori să reprezinte. Michel Angelo n-a pus pe nimeni să-i pozeze pe schela de sub plafonul Capelei Sixtine, și nici marii venețieni, ori Rubens, ori Delacroix, pentru decorațiile lor murale. Ei își aminteau numai, la momentul oportun, de ceea ce știau, alegeau din memorie atitudinea de care aveau nevoie. Dar pentru aceasta cîte sute și poate mii de exerciții *după natură*, în atelier, apoi ce probe de memorie vizuală, în fața profesorilor lor, au trebuit ei să execute?

Iată deci ce se cuvine să extragem în ce privește desenul și felul în care el se poate însuși, din opera lui Grigorescu. Un oarecare număr de desene, fie ele sub formă de schițe, fie de mai mari dimensiuni, cum vedem azi adesea în expozițiile noastre grafice, nu ajung ca să formeze un desenator. Grigorescu avea 40 de ani și o practică de cel puțin 20 de ani ca desenator cînd ajunge la acea perfecțiune pe care o întîlnim în opera sa grafică după 1877, și la care el însuși, din lipsă de exercițiu, nu reușește să se oprească, căci în ultimii ani desenele sale, plăcute încă, sînt mult mai superficiale și mai convenționale. Ca și pentru un pianist, exercițiul zilnic este absolut indispensabil pentru ca un mare desenator să se mențină la perfecția la care a putut ajunge.

La această formă desăvîrșită a desenului, Grigorescu unește un colorit personal, luminos, vesel, cînd subiectul o cere, grav, profund, tragic, cînd tratează o temă ce are nevoie de un asemenea colorit. Despre colorit, mai mult încă decît despre desen, se poate spune că el este în legătură cu un dar personal, cu ceva innăscut, cu o vibrație subiectivă la anume îmbinări de nuanțe sau, din contra, cu o indiferență în fața lor. Poporul nostru are un mare avantaj din acest punct de vedere. Avem o artă populară, în mare parte bazată pe cea mai nimerită îmbinare a tonurilor, în broderii, în țesături, în covoare, în ceramică. De mici copii, și aproape fiecare dintre noi ne-am educat ochiul în așa fel, încît, nu numai că simțim frumosul, atunci cînd el provine din armonia culorilor, dar îl și producem, cînd ocupațiile noastre se îndreaptă spre acest fel de activitate.

Coloritul lui Grigorescu are pentru noi o tot atît de mare valoare instructivă ca și desenul lui. Cum am putea defini acel colorit? Cum ne putem explica trecerea de la cel al icoanelor — printre care, cu adevărat, chiar în prima perioadă a activității sale, în epitaful pe mătase de la Zamfira, sau în icoanele mari din catapeteasma de la Agapia, sînt realizări remarcabile — la cel din interiorul de la Vitré, ori la cel din atelierul pictorului, din peisajele de la Posada sau Cîmpina, din portretele faimoase, cum e Năsturel Herăscu, ori Evreul cu gîsca, ori atîtea altele? In pictura noastră pînă la Grigorescu, chiar și la Aman, chiar și în peisajele acestuia, în afară de cele din ultima epocă, pictate probabil sub influența lui Grigorescu, coloritul este mult mai sumbru, plăcut adesea, vibrant uneori, dar resimțindu-se de lumina de atelier. Nici francezii de la Barbizon, în mijlocul cărora Grigorescu a trăit cîțiva ani, n-au alt colorit, cu excepția uneori a lui Corot, care însă nu apărea prea des în regiunea pădurii de la Fontainebleau, mai rareori încă a lui Millet. Nici ei n-au putut servi de model, din acest punct de vedere, lui Grigorescu. Coloritul acestuia este în chip direct fructul observațiilor sale personale, al rezultatului analizelor subtile, făcute în fața motivelor, al constatărilor pe loc și de fapt, prinse și fixate uneori în desene, cu indicația culorilor, alteori direct în ulei, în schițele care au precedat multe din operele sale definitive, după natură, cînd acestea au fost de-a dreptul pictate în aer liber, cum se întîmpla adesea. Nimic arbitrar în coloritul său, nimic forțat, ci simpla constatare exactă a ceea ce-i spunea ochiul, în motivul, evident ales, și uneori ales cu multă atenție, după zile întregi de căutare, prins în notele caracteristice, în ceea ce avea mai particular, mai de la noi. De aceea fiecare tablou al lui Grigorescu, din epocile sale bune, care merg pînă către 1890, mai departe chiar, este totdeauna în concordanță cu atmosfera de la noi, cu lumina noastră, posedă toate acele nenumărate și subtile însușiri, care constituie un tot armonios și specific, pe care un ochi mai puțin înzestrat, o mînă mai puțin abilă, nu ajung niciodată să le fixeze. Din fericita îmbinare a desenului cu coloritul și cu perspectiva aeriană au ieșit cele mai bune opere ale lui Grigorescu. Ele sînt o imagine fidelă, absolut

veridică, în care ne putem deplin încrede, a naturii și a oamenilor de la noi.

Este aceasta ceea ce am putea numai specificul național? In orice caz în mare parte. El ar consta din acele motive, proprii țării noastre, depinzînd de condițiile atmosferice, geografice, sociale, cunoscute în toată complexitatea lor, redate cu adevărată măestrie, de cineva pentru care execuția unei picturi nu mai are secrete. In acest fericit rezultat, cum vedem, intră în părți egale o cunoaștere desăvîrșită a realităților noastre — știm că Grigorescu se interesa pînă și de poezia populară, pe care o nota pe desenele sale — și o posibilitate de expresie în stare să redea sigur și convingător toate acele realități.

Ceva mai tîrziu, spre finele vieții, Grigorescu este mai puțin atent la ceea ce vede, mai ales că și vederea i se alterase, mai puțin scrupulos în ce privește redarea exactă a formei, și rezultatul se cunoaște: sînt multe din acele tablouri, cunoscute sub numele de « perioada albă». Aceasta ne dovedește că neobservarea atentă a realității, execuția mai neglijentă, bazată pe rutină, pot deveni fatale chiar și lui Grigorescu.

Coloritul clar, luminos, sub care apare oricare motiv din țara noastră, în cea mai mare parte a anului, își face astfel intrarea în pictura romînească, rămîne o cucerire, pe care nici un pictor de la noi n-o mai poate ignora. Este acesta încă unul din serviciile pe care marele Grigorescu îl aduce artei patriei sale. Și, cum aproximativ în aceeași vreme, unul sau altul dintre pictorii mai tineri își amintește și de arta populară, de virtuțile ei coloristice, o apropiere în ce privește coloritul se face atunci între producția reprezentanților artei culte și cea a meșterilor populari, armoniile de tonuri din arta populară răzbat și dau excelente rezultate mai ales în opera unui Luchian, a unui Tonitza.

Un al treilea învățămînt ce putem trage din opera lui Grigorescu este cel privitor la alegerea unui subiect, adică în legătură cu unul din elementele esențiale într-un tablou. Care sînt deci motivele sale preferate și cum și le alege artistul? Ce subiecte pictează el mai cu plăcere, și pentru ce?

Pentru cine analizează cronologic evoluția operei sale, cum am avut ocazia s-o facem uneori în ultimele decenii, cînd au avut loc cîteva retrospective, o constatare se impune: unitatea ei desăvîrșită, imediat ce pictorul devine stăpîn pe mijloacele de expresie, de la tablourile executate în Franța, la Barbizon sau aiurea, pe cînd se afla la studii, și mai tîrziu, în vremea călătoriilor sale, pînă la ultimele pînze, cele de la sfîrșitul vieții. Chiar și în Franța tablourile sale, cu rare excepții, ne înfățișează mult mai puțin ceva specific francez, peisaj sau scenă, care nu s-ar putea vedea la noi, cît nostalgia pictorului pentru motivele din țară, cele cu care era obișnuit, care apelau la sentimentele sale cele mai vii. Atmosfera, lumina, tonurile din acele opere, am putea zice personajele chiar, cu deosebire că bătrînele și copilele pe care le pictează, pădurarul ori micul funcționar ce apar în unele din peisaje, ar putea fi de la noi: au un costum diferit și atîta tot. Viața sa întreagă Grigorescu s-a simțit atras de colțurile de natură de la noi, de scenele de interior, de figurile așa de caracteristice pe care le cunoștea de aproape, pe care le purta cu sine, pe care le căutase, cum ne spune Vlahuță, uneori timp îndelungat, pînă ce se convinsese că sînt cele mai potrivite, cele de care avea cu adevărat nevoie în studiile și tablourile sale. In acest sens nu se poate închipui un artist mai național, mai bine informat asupra a ceea ce ne este propriu, mai documentat asupra aspectelor naturii, înfățișării oamenilor, costumului lor autentic, adică a înfățișării lor exterioare, dar și asupra a ceea ce nu sare, așa-zicînd, în ochi oricui: asupra sufletului, exprimat în gesturi, în atitudini, în liniile feții.

Ca să ajungă la toate aceste cunoștințe precise, el a pornit totdeauna de la contactul direct, îndelungat, cu ceea ce dorea să reprezinte, de la vederea din natură, aleasă cu grijă, atunci cînd ea deștepta ecou în sensibilitatea lui, observată la anumite ore din zi, pînă la țăranul cu carul, la ciobanul cu oile, la bărbatul sau femeia, exemplare alese și tipice de romîni, de la Rucăr ori din alt sat, la evreul care l-a preocupat totdeauna prin psihologia lui complexă, la modelul pe care mai apoi l-a portretizat. Și dacă Grigorescu însuși avea nevoie de atîta inițiere, de o atît de serios organizată perioadă de pregătire, înainte de a ajunge la una din principalele lui realizări, ne închipuim cîte lipsuri vor apare la alții, tineri sau mai în vîrstă, atunci cînd lucrările lor, inspirate din realitate desigur, dar nu îndeajuns de lămurite, sînt departe de a ne înfățișa deplin ceea ce dorește artistul, se clasează în rubrica veleităților nerealizate, a bunelor intenții, cu care și infernul artei este pavat. Căci cum își poate închipui cineva că e destul să fi văzut o scenă pe cîmp sau într-o uzină, să fi stat de vorbă aproape în treacăt cu un țăran sau cu un muncitor, să fi asistat la cîteva ședințe cu numeroase personaje, pentru a ajunge la o realizare completă, definitivă, a unui motiv specific? Sau încă cum se poate ajunge la concluzia că o scenă văzută în natură, dar refăcută mai mult sau mai puțin exact, în atelier, poate da impresia autenticității? In această privință este deosebit de interesantă constatarea unui artist, de valoarea și cu cunoștințele tehnice ale unui Ressu, care, într-un interviu, constata cîtă diferență există între un grup de țărani, văzuți în natură, trăind, reacționînd viu și expresiv, la semnarea în sat la ei a apelului de pace, și același grup, refăcut artificial de pictor, în atelier, în vederea tabloului ce trebuia să reprezinte această scenă. O lucrare cu adevărat meritorie nu poate deci ieși decît din contactul intim, din cunoștința deplină a realității nemijlocite, atunci cînd artistul se apropie de această realitate cu toate mijloacele profesionale necesare. Și aceasta ne învață Grigorescu.

Dar tot n-am terminat. De la un artist așa de desăvîrșit ca el, mai avem încă unele concluzii de tras. El este mare, nu numai în ceea ce ne-a arătat că poate săvîrși, ci și prin ceea ce ne arată precis că trece peste puterile sale. In adevăr, compozițiile mari, de vaste proporții, cu multe personaje, așa cum le executase Aman, sînt rare în opera sa, nu-s ceea ce e mai valabil în ea, le-a evitat sau nu le-a făcut decît de comandă, fără prea multă tragere de inimă. Rodica, pînză decorativă într-una din sălile de la Banca de Stat, niște care cu boi de mari proporții, cerute de unii colecționari, sînt cu totul nereușite, niște panouri, în care subiectul, pornind de la studii destul de interesante, ajunse însă la proporțiile cerute de opera definitivă, par diluate, inconsistente, de-a dreptul ratate. Atacul de la Smîrdan este superior, dar nu îndestul pentru ca săl considerăm printre lucrările cu adevărat mari ale lui Grigorescu. In afară de cele două personaje principale, cel întins la pămînt în primul plan, imagine impresionantă, în care se simte măestria artistului, și

dorobanțul atacînd, cu mișcarea lui impetuoasă și destul unde justă, în vederea căruia Grigorescu a executat meroase studii, celelalte personaje sînt oarecum de umplutură, se repetă, lăsînd gol imensul spațiu al restului tabloului. Descoperim și aici unele detalii interesante, dar cît de departe sîntem totuși de Evreul cu gîsca sau de alte opere cu adevărat semnificative?

Ca să ne dăm seama de ce înseamnă cu adevărat o mare compoziție monumentală ar trebui să ne întoarcem gîndul la oamenii Renașterii, la venețieni, la Rubens, la Delacroix. Iar Grigorescu, care-i cunoștea, care își cunoștea și propriile sale puteri, n-a insistat. S-a mărginit la acele subiecte și la acele dimensiuni ale cadrului în care el era stăpîn, pe care le realiza în așa fel, încît nu-i era rușine să stea alături de oricine. Și în ce mă privește, consider ca o mare virtute această atitudine modestă, ieșită din cunoașterea puterilor și însușirilor proprii.

Ce concluzii tragem din această constatare? In primul rînd că cea mai mare parte a compozițiilor noastre de mari dimensiuni ar fi departe de a satisface pe Grigorescu — căci de la el tragem argumentarea noastră — dacă ar mai trăi. Aceasta nu înseamnă că o compoziție de mari dimensiuni este inutilă. Genul picturii monumentale, pînzele destinate să acopere zidurile marilor construcții din vremea noastră, să transmită generațiilor viitoare amintirea faptelor importante ale contemporanilor noștri, momentele capitale în evoluția societății actuale, pot avea un efect hotărîtor asupra mentalității poporului nostru. Indeplinesc oare enormele compoziții ce vedem prin expoziții aceste condiții? Nu mi se pare. Cea mai mare parte dintre ele, denotă un efort penibil, nesiguranță, neîndemînare, afară de prea puține excepții, printre care mi se pare, în primul rînd « Grivița Roșie» de Miklossy. Suprafața pînzei este umplută, dar figurile la un loc nu constituie încă o compoziție. Raportul între planuri este adesea fals. Gesturile sînt exagerate și nenaturale. Coloritul e banal de cele mai multe ori, așa de banal și de același la mai mulți, încît dacă n-am vedea iscălitura n-am ști de cine este făcută lucrarea. Cele mai multe subiecte sînt departe de a necesita suprafața pe care a acoperit-o artistul. De ce, ca să arăți că generalul Kisseleff s-a interesat de soarta țăranilor, este nevoie de opt metri pătrați? De ce, ca să reprezinți sinceritatea lui Petru cel Mare față de Cantemir este nevoie de 12 metri? Fatal, date fiind însușirile unora dintre autori, personajele vor părea ca niște manechine fără viață, la care nu e greu să distingem nepotriviri anatomice, un desen aproximativ. Și Aman a făcut compoziții monumentale și le-a făcut bune. Mi-ar face plăcere să văd în expozițiile noastre opere de o calitate egală. Aman însă n-a recurs la dimensiuni exagerate, și a avut dreptate. Chiar și lui, cu toate că știința sa era solidă, mult mai solidă ca a marei majorități a contemporanilor noștri și, în unele privințe, superioară celei ale lui Grigorescu, i-ar fi fost greu, poate chiar imposibil, să umple în chip satisfăcător atîția metri patrați cîți sînt aleși de mulți pictori actuali, cu o îndrăzneală care le face cinste, dar cu rezultate problematice.

Pictorii actuali ar trebui, cred, înainte de a proceda la o astfel de lucrare, să-și pună întrebarea: care va fi întrebuințarea operei lor? Dacă este spre a fi expusă într-o sală imensă, oficială, dimensiunile sînt foarte justificate. Dar în cazul acesta cel mai bun mijloc de a obține o operă valoroasă ar fi să se declare un concurs și să se aleagă pictorul care a dat dovada că este cel mai talentat. Dacă nu este destinat unui local public, un tablou poate intra într-o locuință particulară sau într-un muzeu. Nici nu încape îndoială că o operă de dimensiunile celor la care mă refer n-ar putea intra într-o casă particulară, nici chiar într-o instituție obișnuită. Rămîn muzeele. Cele mai spațioase săli, cum ar fi cea a Muzeului Republicii n-ar putea cuprinde mai mult de șase pînă la opt bucăți de asemenea dimensiuni. Cîte săli ar fi deci necesare, pentru a putea adăposti tot ceea ce se cuvine să fie arătat publicului, din producția actuală a pictorilor? Și, să nu uităm, lîngă tablouri de asemenea dimensiuni nu se mai poate pune nimic, căci orice altă pictură va fi omorîtă de aceasta, fără să mai vorbim de aspectul unei săli în care, alături de lucrări imense, ar apărea șiruri verticale de tablouri mijlocii sau mici.

Este bine deci, pe lîngă celelalte învățăminte sugerate de arta superioară a lui Grigorescu, să înregistrăm și această invitare la modestie care mi se pare deosebit de necesară în vremea noastră.

Interogatoriul comuniştilor — *ulei* — 1933

## LA A 60-A ANIVERSARE A NAŞTERII LUI B. V. IOGANSON

# UN MAESTRU AL PICTURII TEMATICE SOVIETICE

K. SITNIC

Ioganson este pictorul marilor teme sociale, maestrul picturii de şevalet de mari proporţii.

Ocupîndu-se cu pictura istorică socială de gen, el ştie să dezvăluie în adîncime conflictele istorice, să creeze imagini populare, străbătute de un larg suflu epic şi eroic.

Elev al şcolii de pictură, sculptură şi arhitectură din Moscova, Ioganson continuă cu succes, în creaţia sa, frumoasele tradiţii ale acestei şcoli, tradiţiile unor pictori de gen ca Perov şi Makovski, N. Kasatkin şi A. Arhipov, S. Corovin şi S. Maliutin, şi totodată tradiţiile marilor creatori de pictură istorică Repin şi Suricov.

Puţini sînt pictorii sovietici la care cele mai bune tradiţii ale picturii ruse, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, să se îmbine atît de profund şi organic cu inovaţiile îndrăzneţe, aşa cum se întîmplă în creaţia lui Ioganson.

Simţul actualităţii, capacitatea de a prinde şi reda în imagini vii, concrete şi convingătoare, rupte parcă

din viață, ceea ce este esențial în realitate, sînt cele mai de seamă însușiri ale creației lui B. V. Ioganson.

Invățînd necontenit de la marii maeștrii ai trecutului, Ioganson îndeamnă cu pasiune pe tinerii pictori să facă același lucru. Considerat ca unul dintre cei mai exigenți pictori sovietici, el este sever și cu sine însuși și cu ceilalți. Oare nu prin aceasta se explică faptul că lista operelor lui nu este prea mare?

In același timp putem însă afirma cu mîndrie că toate principalele opere ale lui Ioganson marchează adevărate etape în istoria picturii sovietice și că ele fac parte din fondul ei de aur, ca adevărate exemple de artă realist-socialistă. *Nod de cale ferată în 1919, Justiția sovietică, Pășește facultatea muncitorească, Interogatoriul comuniștilor, Intr-o veche uzină din Ural, Cuvîntarea lui V. I. Lenin la cel de al treilea Congres al Comsomolului*, iată principalele opere ale maestrului, care reprezintă contribuția lui la dezvoltarea artei noastre plastice.

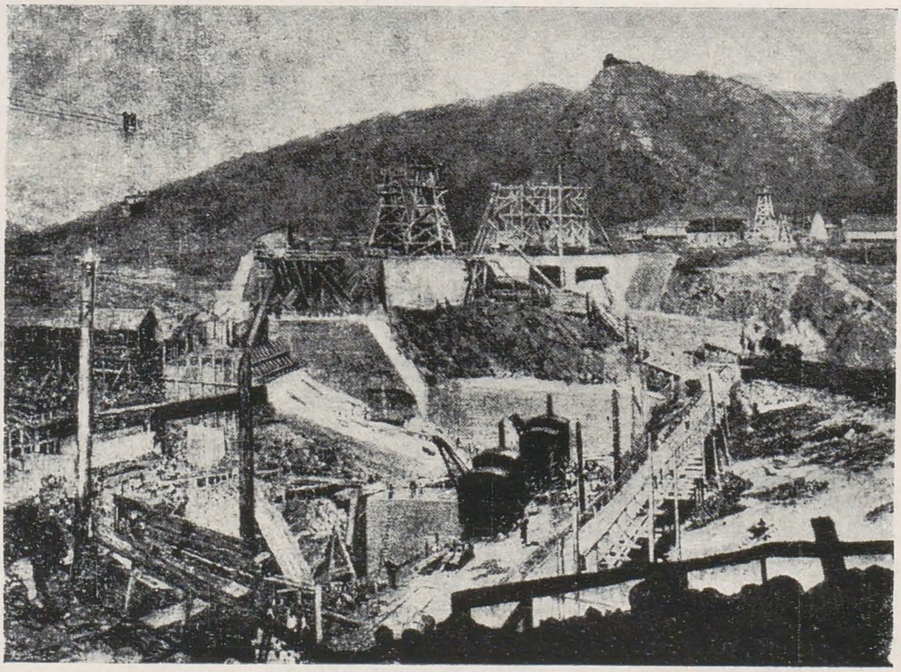
Trăsăturile comune tuturor acestor opere sînt conținutul lor social, tema lor plină de adîncă semnificație, claritatea caracterizării psihologice și sociale, autenticitatea imaginilor, dramatismul compoziției. Pe de-a-ntregul ele vorbesc despre capacitatea pictorului de a înțelege și reda, în scene desprinse din viața marii mase populare, lupta dintre nou și vechi, triumful, victoria a ceea ce e nou, de a dezvălui, am spune, mersul însuși al istoriei.

B. V. Ioganson este un pictor de formație sovietică, activitatea lui se desfășoară în întregime în epoca sovietică, care îi determină și alimentează creația, concepția despre lumea și viața omului sovietic, îi îndrumează cercetările creatoare.

Ioganson a absolvit școala de pictură, sculptură și arhitectură în 1918. Activitatea lui creatoare începe odată cu consolidarea forțelor realiste în arta sovietică, la începutul celui de al treilea deceniu al acestui secol și este strîns legată de mișcarea inițiată de artiștii A.H.R.R*.

Anii petrecuți de Ioganson în școala de artă au fost ani grei pentru dezvoltarea artei realiste ruse; mîzgălelile lipsite de talent ale decadenților și formaliștilor invadau expozițiile, în timp ce arta bogată în idei, cu adevărat realistă, cît și reprezentanții ei, erau prigoniți fără cruțare de către adepții artei burgheze decadente. Moda formalismului atinsese în parte și Școala de Arte din Moscova. Viața impresionistului Konstantin Korovin, profesor de pictură în anii aceia, la această școală, devine pentru mulți dintre elevi modelul « adevăratului spirit inovator. Căutarea unor efecte pitorești, cu exterioare de culoare și lumină, atrage pe tinerii pictori; tendința spre un « etudism » fără scop, lipsa de subiect și de idei în pictură este consecința logică a unor astfel de rătăciri în creație. Nici Ioganson n-a putut evita această atracție; pe atunci el venera pe profesorul său Korovin. Ar fi însă injust să privim școala de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova, din anii aceia, ca pe o pepinieră a impresionismului, așa cum se face la noi cîteodată. Nu, chiar în acești ani grei pentru școală, ea rămîne în fond credincioasă sarcinii de a forma artiști realiști. Nu trebuie să uităm faptul că în acești ani, profesori ai școlii au fost în afară de Korovin și maeștrii realismului — din rîndurile peredvijnicilor — ca N. Kasatkin, S. Maliutin, A. Korin, A. Arhipov și alții. Toți acești pictori apărau cu îndîrjire orientarea realistă în creație, luptau pentru o pictură cu subiect, cu un conținut de idei. Lecțiile acestor maeștri ca și lecțiile de desen pe care Ioganson le-a luat înainte de a intra în școală, în 1913, cu P. Kelin, i-au pus bazele trainice ale măestriei realiste. Trebuie totuși să spunem că trecerea de la ucenicie la creația independentă nu a fost ușoară pentru Ioganson.

*) Asociația Pictorilor Revoluționari din Rusia (N.R.)



Șantierul ZAGES — *ulei* — 1925

Intr-o veche uzină din Ural — *ulei* — 1937

Marile și glorioasele fapte ale poporului revoluționar al Rusiei, care a desăvîrșit victoria revoluției socialiste, l-au emoționat pe tînărul pictor; încet și profund s-a desfășurat în el procesul de înțelegere a acestor evenimente istorice, dar cu atît mai hotărît s-a îndreptat pe drumul unei arte cu un înalt conținut ideologic, părăsind estetismul meschin care se manifestase în primele sale lucrări, de pe vremea cînd era elev.

Ioganson a văzut sensul înalt al creației, în legătură cu viața poporului, cu munca și lupta lui. Cu aviditatea unui adevărat pictor el studiază viața, caută să descopere germenii noului, mlădițele vii ale comunismului, trezirea țării la o muncă liberă, creatoare, după înfrîngerea contrarevoluției interne și a intervenționismului străin. Pictorul observă cu atenție viața de toate zilele a țării. Urmînd principiul realismului documentar, promovat în acel timp, de către A.H.R.R., el călătorește prin țară și fixează momentele începutului renașterii ei. Incă în 1922 el pictează un tablou *In luptă cu dezorganizarea,* care înfățișează refacerea unui pod distrus. Trei ani mai tîrziu Ioganson creează o nouă operă *Construcția Stațiunii Hidroelectrice din Zemoavcealsk* (Z.A.G.E.S. — de 3600 cai putere) *barajul principal, octombrie 1925*.

Caracteristică este însăși denumirea acestei pînze, expusă la cea de a opta expoziție a A.H.R.R., care subliniază puternic caracterul ei istorico-documentar. Tabloul, înfățișînd o vedere de ansamblu a celei mai mari construcții din țară, din vremea aceea, este una din cele mai bune opere de acest gen ale picturii sovietice. Unghiul vizual ales de pictor i-a dat posibilitatea să cuprindă întreaga perspectivă a construcției. Tendința de a cuprinde o porțiune de teren cît mai vastă a avut însă și o latură negativă: dacă în felul acesta peisajul a cîștigat, în schimb a pierdut genul din punct de vedere al redării omului; proporțiile figurilor oamenilor sînt mici, ceea ce crează impresia unui imens furnicar omenesc; tabloul nu redă chipurile concrete ale constructorilor, iar cele două figuri, prezentate în proporții mai mari din primul plan, nu au un rol serios în tablou. Cu toată această rezolvare mai mult peisagistică a temei, pînzei lui Ioganson îi rămîne străină simpla înregistrare exterioară; lucrarea lui este o operă emoționantă și cu adevărat artistică. Pictorul a înțeles amploarea construcției, măreția sarcinilor de transformare a naturii, a redat bine lumina și culorile caracteristice cerului din sud. Tabloul captivează prin lumina care-l învăluie, prin bucuria de viață de care e străbătut. Pereții puternici și netezi ai barajului domină peisajul, contrastînd parcă cu șirul de munți masivi care conturează fantastic planul al doilea. Repetăm, tabloul lui Ioganson, *Construcția Z.A.G.E.S.* este una din cele mai valoroase creații ale picturii noastre de acest gen și este regretabil că ea a fost aproape uitată

Judecata sovietică — *ulei* — 1928

de către criticii noștri de artă. E posibil ca acest lucru să se explice prin faptul că tabloul se găsește în depozitul Muzeului Revoluției U.R.S.S. și este puțin accesibil.

Surprinzînd just impulsul viu de muncă la noile construcții, pictorul începe să privească cu și mai multă atenție la felul de viață al oamenilor sovietici, la raporturile dintre ei, la caracterele omenești care se formează în realitatea sovietică și astfel crează, la sfîrșitul celui de al treilea deceniu al secolului nostru, două tablouri, care ilustrează triumful noilor forme de comportare socială. Acestea sînt: *Judecata sovietică* și *Pășește facultatea muncitorească*. Ambele lucrări înseamnă totodată o nouă contribuție la dezvoltarea compoziției tematice sovietice. *Judecata sovietică* este printre primele tablouri sovietice realiste de gen de felul lucrării *Comitetul țăranilor săraci* de A. Moravov și al lucrării *Ședința celulei sătești* de E. Cepțov.

La o judecătorie de plasă se desfășoară procesul unui chiabur și al servitoarei sedusă de el. Iată-i pe amîndoi în fața mesei acoperită cu o pînză roșie, la care stau judecătorii. In fund se văd oameni din popor veniți să asiste la proces. Ascultătorii reacționează în chip diferit la ceea ce se petrece. Chiaburul, într-o șubă strașnică, larg deschisă, cu brațele desfăcute într-un gest de nedumerire, pare mirat și buimăcit: lui, care niciodată nu era obișnuit să dea în mod public socoteală de afacerile sale, i se aduce de tribunal o gravă învinuire. Servitoarea de lîngă el, cu copilul în brațe, privește cu încredere la judecători, văzînd în ei o protecție sigură a drepturilor ei, a drepturilor femeii și mamei sovietice. Valoarea tabloului constă în autenticitatea cu care e redată situația, în caracterizarea convingătoare a tipurilor (mai ales rămîne întipărită în minte figura chiaburului), în expresivitatea generală plastică și picturală, în capacitatea de a emoționa, în faptul că arată în mod concret prin imagini artistice vii, că justiția sovietică e o justiție a poporului revoluționar, că ea apără drepturile celor ce muncesc, stînd de strajă intereselor lor.

Comparînd pînza lui Ioganson cu tablourile sovietice de gen de mai înainte, se poate vedea ce mare progres reprezintă ea în ceea ce privește cucerirea mijloacelor de expresie plastică și picturală, depășirea stadiului de fixarea oarecum pasivă a unor momente izolate ale realității, generalizarea și tipizarea laturilor esențiale vieții noi. Meritul cel mai important al lucrării lui Ioganson constă în dezvăluirea abilă a conflictului, care exprimă lupta dintre vechi și nou, în afirmarea victoriei noului, în faptul că ea arată că vechiul este sortit pieirii. Insfîrșit, tabloul lui Ioganson mai arată că acesta studiază cu dragoste moștenirea pictorilor de gen realiști ruși, în deosebi a lui V. Makovski, și că el știe să folosească just tradițiile, pentru rezolvarea noilor teme și sarcini.

Intr-o altă pînză — *Pășește facultatea muncitorească* sau *Studenții* — pictorul a înfățișat formarea generației tinere de intelectuali sovietici, a înfățișat pe copiii muncitorilor, cărora Revoluția din Octombrie le-a deschis drumul către știință. O fată, un băiat și un adolescent pășesc, cu cărțile în mîini, pe străzile primăvăratice ale orașului; fundalul înfățișînd niște construcții la care, poate, lucrează părinții lor. Ioganson i-a pictat pe tinerii săi eroi cu mare căldură și simpatie. Acest grup pare a întruchipa tinerețea întregii țări, trezirea ei primăvăratică, năzuințele ei spre un viitor luminos. Nu întîmplător tabloul *Pășește facultatea muncitorească* a dobîndit o atît de mare popularitate în rîndurile privitorilor, cucerind simpatiile vii ale tineretului. Acest lucru se datorește faptului că pictorul a reușit să discearnă din viața prozaică, cotidiană, latura poetică, să arate frumosul care există în viața noastră de toate zilele.

Nu este greu să observi, de la prima vedere, în acest tablou, anumite trăsături de afiș și oarecari defecte în desen; el atrage totuși și astăzi pe privitor, întrucît corespunde spiritului epocii și redă esențialul, tipicul din viața Țării Sovietice de la jumătatea celui de al treilea deceniu al secolului nostru.

Pentru o expoziție A.H.R.R. consacrată « Armatei Roșii », Ioganson a pictat apoi tabloul *Un nod de cale ferată în 1919*. Această compoziție cu o tematică complicată cu multe personaje, arată în chipul cel mai direct încercările grele prin care a trecut Patria Sovietică în anii războiului civil. In tablou sînt înfățișate, am putea spune, două acțiuni paralele. Pe peronul gării sînt arătați oameni care s-au împotmolit din întîmplare într-o gară necunoscută, pe care războiul i-a alungat de pe pămînturile natale, sau care rătăcesc, din loc în loc, în căutarea hranei. In fața gării, însă, are loc încărcarea unui tren militar. Acest lucru explică de ce într-o gară mică și retrasă s-au adunat atîția călători civili. Țara e în luptă cu dușmanii revoluției și întreaga ei viață este subordonată mobilizării forțelor necesare pentru distrugerea dușmanului, pentru apărarea cuceririlor lui Octombrie. Dezorganizarea, foametea, epidemiile, toate acestea sînt urmările războiului impus poporului de către contrarevoluție. Chinuiți de vagabondaj, neștiind cînd vor putea pleca mai departe, călătorii — femei și copii, bătrîni și bătrîne, înfometați, bolnavi, muribunzi — sînt deprimați, cufundați în gîndurile lor triste; iar peisajul de toamnă — cerul acoperit cu nori cenușii, arborii cu frunzele rare, îngălbenite — ține parcă isonul stării lor sufletești. Pictorul nu se limitează însă, după cum vedem, doar la prezentarea acestei laturi sumbre a realității. In tablou se găsesc și note pline de viață; tocmai ele determină ritmul optimist de afirmare a vieții. Pe calea ferată este arătată scena despărțirii soldaților roșii care pleacă pe front, de tovarășii lor muncitori. Un zîmbet voios și plin de încredere iluminează fața tînărului cu șapcă, înarmat cu o pușcă și o grenadă, căruia îi strînge mîna cu putere muncitorul în haine de piele, care rămîne în spatele frontului. Alături de ei pășește hotărît către un vagon de marfă un soldat roșu cu arma la umăr. Acest grup este cheia întregului tablou. In el este exprimată hotărîrea poporului de a-și apăra Republica Sovietică, încrederea sa în victoria asupra dușmanului. Pictorul a arătat, în aceste imagini, oamenii care determinau, în acel moment istoric, soarta țării, viitorul ei. Ioganson a reușit să redea, cu o mare forță de expresie și de convingere, contradicțiile realității, să arate ceea ce era esențial, determinant, în împrejurările complexe din acei ani.

In acest tablou al lui Ioganson s-a manifestat creșterea lui continuă ca maestru al caracterizării sociale și psihologice. In personajele sale pictorul nu numai că surprinde just aspectul exterior al diferitelor caractere sociale, dar redă cu putere și variatele stări sufletești ale oamenilor. A crescut măestria coloristică a pictorului și a fost rezolvată cu deplin succes problema dificilă a compoziției unei scene de masă — problema de a orîndui (pe pînză) un mare număr de figuri, de a găsi pentru fiecare atitudinea și mișcarea corespunzătoare stării sufletești și a situației. Tabloul este ușor de înțeles, în el dezvoltarea acțiunii este deosebit de clară.

Această lucrare a lui Ioganson este una dintre cele mai valoroase opere sovietice de gen cu multe personaje, consacrată epocii războiului civil; ea este ecoul plastic al celor mai bune pagini din operele literaturii sovietice închinate acestei epoci eroice. *Nod de cale ferată în 1919*, împreună cu tablourile lui M. Grekov, nu înfățișează această epocă în mod superficial, naturalist și nu cu ajutorul alegoriilor și al simbolurilor: în tablourile acestor pictori estę redată însăși viața așa cum era ea în acele vremuri.

După tabloul *Nod de cale ferată în 1919*, pînzele create de Ioganson au fost consacrate, în primul rînd, temelor istorico-revoluționare, temelor unor ciocniri ascuțite de clasă. Ele au, într-o mare măsură, un caracter experimental și constituie, fără îndoială, o treaptă esențială, o verigă în căutările creatoare ale maestrului în domeniul compoziției și al coloritului, însă au rămas în stare de schițe și de aceea nu e necesar să ne oprim mai amănunțit asupra lor în această prezentare. Putem totuși afirma cu certitudine, în momentul de față, că aceste căutări nu au fost zadarnice pentru maestru, că ele l-au pregătit pentru crearea unei noi opere capitale — tabloul *Interogatoriul comuniștilor*.

Se știe că *Interogatoriul comuniștilor* este rezultatul unor îndelungi căutări creatoare ale pictorului, că execuția acestei pînze a fost precedată de o serie de schițe, care se deosebeau în multe privințe de tabloul propriu-zis, ceea ce constituie un exemplu instructiv pentru tinerii pictori, care adeseori nu vor să-și complice existența prin asemenea căutări și se opresc la cea dintîi rezolvare compozițională. In procesul de lucru asupra acestor schițe se schimba interiorul, timpul acțiunii, eclerajul, se schimbau distribuția figurilor, atitudinile și gesturile, se schimba și caracterizarea lor. Ioganson a strîns un material considerabil de studii pentru acest tablou.

După spusele pictorului, însuși tema tabloului: punerea în față a două forțe care se luptă între ele — proletariatul și gardiștii albi — i-a fost clară dintru început. Dificultatea consta în întruchiparea concretă a tematicei. Schițele reprezentau stadiile respective ale căutărilor, pentru descoperirea rezolvării tematice necesare.

Apariția tabloului *Interogatoriul comuniștilor* în Expoziția « A XV-a Aniversare a Armatei Roșii » din 1933, a fost apreciată de întreaga societate sovietică, ca un mare eveniment în arta noastră, ca un cuvînt nou în dezvoltarea picturii de gen sovietice.

Pășește facultatea muncitorească — *ulei* 1928

Pictorul a urmărit să arate eroismul celor mai buni reprezentanți ai oamenilor muncii — comuniștii, membrii de rînd ai partidului — superioritatea lor ideologică și morală față de dușmanul de clasă. In tablou, comuniștii ne apar ca prizonieri ai dușmanilor, cu mîinile legate, ei sînt aduși pentru a fi interogați de colonelul de jandarmi, ei se găsesc în vizuina dușmanului. In această situație, cu atît mai multă profunzime se dezvăluie forța și măreția, fermitatea morală a acestor oameni simpli, reprezentanți ai poporului. Tabloul ne apare ca un duel moral și ideologic între comuniști și gradiștii albi.

Deși comuniștii sînt prizonieri, deși ei pot deveni victimile urii sălbatice ale dușmanilor lor, ei totuși reprezintă o forță uriașă, de neînvins. Ideea compozițională a pictorului a căpătat în tablou o expresie clară. Unghiul vizual ales de pictor, caracterele tipice găsite de el, gruparea și atitudinile personajelor, rezolvarea coloristică, toate acestea contribuie la dezvăluirea profundă a conținutului de idei al temei. In fața celor trei ofițeri din gărzile albe, așezați la masă, stau un bărbat tînăr bine făcut, într-o haină de piele și într-un maiou marinăresc, în bocanci și moletiere și, alături de el, o fată în pîslari, într-un cojoc argăsit și pe cap cu o căciulă soldățească. Amîndoi sînt tari, căliți de muncă și lipsuri — amîndoi sînt reprezentanții păturilor de jos ale societății. Pictorul și-a ales un unghi vizual ceva mai ridicat, datorită cărui fapt ambele personaje cresc în înălțime, fețele lor fiind apropiate de privitor și foarte bine reliefate. Pe fețele lor este întipărită încrederea în dreptatea cauzei lor, voința nestrămutată și credința în victorie. Stînd umăr la umăr, ei privesc disprețuitor pe dușmani. Aceste două figuri reprezintă centrul compozițional al tabloului, elementul lui dominant din punct de vedere ideologic și expresiv. Imaginile comuniștilor sînt străbătute de eroismul luptei revoluționare. Nimic nu-i poate înfrînge pe acești oameni, nu poate schimba convingerile lor, nu poate clinti devotamentul lor față de cauza partidului, față de cauza poporului muncitor. Piciorul stîng al bărbatului este dus înainte, umerii lui sînt drepți, el se găsește parcă în ofensivă împotriva adversarilor săi; mîinile femeii sînt strînse cu putere, amîndoi comuniștii au buzele strînse; toate acestea subliniază și mai mult neînfricarea și curajul eroilor.

In tabloul *Interogatoriul comuniștilor* conflictul social și istoric a căpătat o expresie cu adevărat artistică. Tabloul, în întregime, apare ca o apoteoză a ideilor comunismului, ca o afirmare a invincibilității rîndurilor partidului înaintat, partidul celor ce muncesc. Tabloul lui Ioganson este o tragedie optimistă în culori și constituie într-adevăr o rezolvare nouă a temei luptei de clasă, a temei istoriei eroice a partidului. In persoanele comunistului și a comunistei, Ioganson crează imaginile tipice ale eroilor războiului civil, arătînd frumusețea spirituală a acestor oameni.

Foarte reușită este caracterizarea ofițerilor din gărzile albe. Fără să recurgă la caricatură sau grotesc, ci numai accentuînd, ascuțind trăsăturile caracteristice, Ioganson dezvăluie esența socială, vidul interior al gardiștilor albi, sortiți iremediabil pieirii. Frica provocată de nesiguranță, o ură neputincioasă, dorința abia reținută de a se răfui cu prizonierii, toate acestea se citesc clar și în atitudinea încordată a colonelului ce stă cu spatele la privitor, cu ceafa lui groasă, trandafirie, bine îngrijită, purtînd o uniformă albastră admirabil pictată, și pe fața ofițerului cu părul pomădat și bine pieptănat, care privește cu încordare o fițuică, și în privirea de pasăre de pradă a ofițerului îmbrăcat într-o haină caucaziană, care a ridicat biciul.

Sufletul eroic al acestei opere, expresivitatea psihologică a imaginilor ei, profunzimea ei ideologică, caracterul ei popular au determinat și forma ei, structura ei artistică, epică și monumentală. Trebuie să subliniem această particularitate a picturii sociale sovietice de gen: caracterul eroic apare în ea din ce în ce mai mult și odată cu aceasta imaginea capătă proporții din ce în ce mai mari, devine tot mai des o operă cu mare conținut.

In aceasta constă deosebirea esențială între pictura noastră de gen și tablourile dinainte de revoluție, care erau executate în general cu un conținut mai redus.

Nod de cale ferată în 1919 — *ulei* — 1928

Tabloul *Interogatoriul comuniștilor* este de fapt un tablou istorico-social. Subiectul este inspirat din zilele luptei istorice a poporului sovietic cu contrarevoluția și cu intervenționiștii. In acest talou însă, nu este înfățișată o persoană sau un eveniment istoric concret — de aceea acest tablou nu este un tablou istoric în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci un tablou istorico-social, un tablou care povestește despre eroismul comuniștilor de rînd, care schițează un episod ce dezvăluie adîncul sens social al luptei duse pentru existența tînărului stat sovietic în Ucraina, în Ural, în Siberia — cu Denikin, Vranghel, Colceac și cu alții.

Aproape cinci ani despart *Interogatoriul comuniștilor* de tabloul următor al lui Ioganson, *Intr-o veche uzină din Ural* sau *Uralul lui Demidov*. In acest răstimp, pictorul a pictat o serie de tablouri cu teme industriale, precum și cîteva studii de gen, peisaje și naturi moarte. Tot în acești ani, el a participat la crearea tabloului panoramic *Cucerirea Perekopului* și a creat schița *Trecerea prin Sivaș*. Tot de această epocă se leagă și experiențele pictorului în domeniul ilustrației de carte. Ioganson creează desene pentru « Povestirea din Cuban » a lui V. Stavski, iar în 1937, termină un mare ciclu de ilustrații pentru romanul « Mama » al lui Gorki, dovedind măestria sa de a transpune în mod convingător imaginile literare în imagini grafice.

Desenele pentru romanul lui Gorki l-au apropiat pe pictor de tema istorico-revoluționară, și poate munca depusă pentru executarea acestor ilustrații i-a sugerat ideea tabloului *Intr-o veche uzină din Ural,* care evocă o etapă mai timpurie a luptei clasei muncitoare ruse pentru eliberarea sa.

Pentru pictor a însemnat mult călătoria făcută în Ural, în anul 1935. Vizitarea unui atelier dintr-o uzină veche i-a arătat pictorului cum trebuie să fie mediul concret în care se va desfășura acțiunea noului său tablou.

*Intr-o veche uzină din Ural* este o nouă compoziție monumentală, avînd ca și *Interogatoriul comuniștilor* puține personaje — șase în total — prezentate toate în prim plan. Și această lucrare este o operă profund dramatică, care reconstituie un conflict ascuțit. Ideea principală a tabloului constă după spusele înseși ale autorului, în a dezvălui, în imagini reale și concrete, grozăviile exploatării capitaliste, în a arăta oameni din mediul muncitoresc, care, încă în secolul trecut, ajunseseră la convingerea necesității luptei în contra capitalismului.

Fabricantul își vizitează întreprinderea însoțit de administrator: trece tocmai pe lîngă un grup de muncitori, ocupați cu topirea fierului, și oprindu-se brusc, se întoarce înfuriat, probabil de cuvintele spuse după trecerea lui, de către unul dintre muncitori. Privirea muncitorului topitor, care continuă să șadă lîngă cutia sa de forme deși proprietarul se oprise lîngă el, se încrucișează cu aceea a stăpînului fabricii, ca două spade.

Ochii curajoși, cenușii, reci ca oțelul, ai topitorului, lucesc cu o dușmănie deschisă și cu o hotărîre liniștită, în timp ce privirea ochilor mici, de culoare închisă a proprietarului fabricii se îndreaptă mînioasă spre aceea a muncitorului. In liniile feței proprietarului se vede o oarecare slăbiciune și nehotărîre, obrajii lui puhavi tremură de o ură greu reținută și vădesc dezordinea. In acest duel psihologic, duelul reprezentanților a două clase — a exploatatorului și a celui exploatat — se află conținutul principal al tabloului și se dezvăluie sensul lui ideologic. Trebuie menționat că ceilalți muncitori care se găseau în spatele topitorului și care-l privesc

Portretul actriței D. V. Zercalova — *ulei* — 1947

întunecat pe proprietar, sînt în mod vizibil gata să-l sprijine pe tovarășul lor fruntaș. De partea proprietarului uzinei se află numai administratorul care se ploconește în fața lui și zîmbește răutăcios, șoptindu-i cu ură la ureche ceva despre muncitorul revoluționar.

Tema luptei clasei muncitoare împotriva asupritorilor săi își are tradițiile sale remarcabile în pictura realistă rusă, și în special în creația lui N. A. Kasatkin. Și aici, Ioganson apare ca un continuator al acestor creații, ajungînd la o neobișnuită concretizare, autenticitate socială și psihologică în expresivitatea imaginilor sale.

Imaginea topitorului creată de Ioganson în tabloul *Intr-o veche uzină din Ural* este pe drept cuvînt considerată ca fiind cea mai reușită reprezentare a trecutului muncitoresc progresist din pictura sovietică. Dar Ioganson este un pictor sovietic care vede episoadele luptei revoluționare a muncitorilor ruși, prin noua perspectivă istorică; el știe, de aceea, să introducă în rezolvarea problemei sale ceva nou, reușește să se scuture de acel prozaism de care adeseori sufereau tablourile anterioare, avînd ca subiect clasa muncitoare, reușește să pună în lumină caracterul eroic și înălțător al luptei clasei muncitoare, să arate victoria morală și ideologică a clasei muncitoare asupra dușmanului său. Ioganson se sprijină aici pe tradiția lui Repin (amintiți-vă imaginea revoluționarului din tabloul: *Refuzul de a se spovedi*).

Tabloul lui Ioganson constituie un nou succes și pe calea însușirii de către artist a măestriei picturii realiste. Originalitatea compoziției și claritatea caracterizării individuale se îmbină cu forța închegării imaginii picturale

de pe pînză. Toate acestea contribuie la expresivitatea și capacitatea de a emoționa a tabloului, la autenticitatea lui. Coloritul construit pe tranziții complicate ale nuanțelor de brun verzui, roz și cenușiu, redă atît întunecimea atelierului de la subsol și reflexele flăcărilor din cuptoarele incandescente cît și luciul palid al obiectelor metalice ca și contrastul dintre superba haină îmblănită a proprietarului și zdrențele muncitorilor; coloritul exprimă de asemenea — cu nu mai puțină forță—lupta clocotitoare a pasiunilor oamenilor înfățișați în acest tablou. Factura în tușe largi se îmbină cu trăsături fine, prin care laolaltă se obține o modelare puternică a formei.

Acest tablou a fost expus la expoziția « Industria socialismului ». El a constituit o victorie remarcabilă a artei noastre plastice, un model de îmbinare inteligentă a spiritului inovator cu folosirea și dezvoltarea celor mai bune tradiții ale artei realiste universale.

Tabloul lui Ioganson a marcat o nouă etapă în dezvoltarea picturii sovietice, dovedind capacitatea maeștrilor ei de a creea opere cu un profund conținut de idei, care să se ridice prin măestria lor la nivelul celor mai bune opere ale pictorilor realiști din trecut. In 1941, pentru acest tablou, lui Ioganson i s-a decernat premiul Stalin de gradul I, fiind astfel printre primele lucrări ale pictorilor sovietici distinse cu acest premiu.

Lucrările care au urmat tabloului *Intr-o veche uzină din Ural*, am spune că au fost pentru Ioganson lucrări de tranziție. Au trecut însă aproape 15 ani pînă cînd pictorul a reușit să creeze o nouă operă capitală.

Totuşi, nu se poate spune, că în acești ani activitatea lui a fost mai puțin intensă. Ioganson a muncit mult ca pictor și a creat în acest timp o serie de pînze interesante, printre care în primul rînd Tabloul *Conducătorii Revoluției din Octombrie*, care înfățișează pe Lenin și Stalin la Smolnîi la Statul Major al Revoluției din Octombrie la 25 Octombrie 1917. Cu toate că ideea tabloului este interesantă și cu toată rezolvarea originală a coloritului, această lucrare nu a constituit o etapă importantă în creația pictorului. In 1948, Ioganson a revenit la această pînză, refăcînd-o radical și îmbunătățind-o considerabil.

El a mai pictat în acest timp o serie de portrete interesante, dintre care în special expresiv este portretul artistei D. V. Zercalova.

Sub conducerea lui Ioganson au fost create două mari panouri cu teme din viața colhoznică, pentru Expoziția Internațională de la New-York. In *1947* a pictat compoziția *Sărbătoarea Victoriei*, care înfățișează sărbătoarea populară de la Moscova din 9 mai 1945. Totuși, după apariția unui nou tablou capital al lui Ioganson *Cuvîntarea lui V. I. Lenin la cel de al treilea Congres al Comsomolului*, pe care l-a prezentat la Expoziția Unională din 1950, toate lucrările de mai înainte sînt privite ca lucrări intermediare, care nu determină direcția dezvoltării ulterioare a maestrului. Tabloul sus arătat a fost pictat de Ioganson împreună cu un grup de pictori tineri: V. Sokolov, M. Cebakov, D. Teghin, și N. Faidiș Krandievskaia. Tabloul a fost apreciat de publicul nostru și considerat ca opera cea mai de seamă din Expoziția Unională.

Această grandioasă compoziție este rezultatul unei idei mature și a măestriei artistice a pictorului; ea pare să sintetizeze, să încununeze, toată experiența acumulată de pictura sovietică în crearea tablourilor istorico-revoluționare. Este într-adevăr un tablou istoric de șevalet, monumental, care înfățișează tineretul sovietic, noua generație de bolșevici, ascultînd cuvîntul de salut al marelui Lenin.

O asemenea temă, cum este cel de al III-lea Congres al Comsomolului a atras adeseori atenția pictorilor și graficienilor noștri pentru o compoziție istorică, dar nici unul din ei n-a reușit să întruchipeze cu atîta amploare în arta plastică un astfel de eveniment. Majoritatea pictorilor s-au mărginit la o tratare a temei pur portretistică sau de gen, s-au mărginit să prezinte grupuri izolate al participanților la Congres. Ioganson și colectivul de pictori condus de el au hotărît să creeze o compoziție de masă, să înfățișeze tînăra gardă a muncitorilor și țăranilor, să dezvăluie sensul istoric al întîlnirii și discuției cu învățătorul ei genial, V. I. Lenin. Autorii tabloului nu s-au limitat doar la schițarea sumară a masei comsomoliștilor, ei au creat imagini vii, individuale, memorabile ale reprezentanților tineretului din acei ani. Succesul tabloului constă însă înainte de toate în imaginea reușită a lui V. I. Lenin. Concomitent cu asemănarea exterioară, portretistică, concretă, pictorii au reușit să redea atracția imensă exercitată de Vladimir Ilici, forța gîndirii lui, darul de a cuceri masele prin cuvîntul lui. Lenin vorbește de la tribună tineretului arătînd că pentru a deveni un adevărat comunist, un constructor activ al noii societăți, este necesar să înveți continuu, să-ți însușești știința. Această chemare, întreaga cuvîntare a lui Lenin par a fi unit într-un singur bloc toată imensa sală. Atenția celor prezenți este îndreptată către Ilici, care, plimbîndu-se dintr-o parte într-alta a scenei, discută însuflețit cu ascultătorii săi. Ascultătorii au umplut nu numai sala, ci toată scena, în așa fel încît oratorul a fost înconjurat din toate părțile de tineret. Aceasta face ca toate cele înfățișate în tablou să fie lipsite de orice caracter oficial, ceea ce dă pînzei o mare simplicitate. In același timp, tabloul este într-adevăr solemn și monumental, o operă epică și istorică care redă un eveniment însemnat din istoria tineretului sovietic, arătînd unitatea dintre partid și popor.

Coloritul acestui tablou ca și al tabloului *Intr-o veche uzină din Ural*, este specific « iogansonian ». Hainele modeste, mantalele participanților la congres, baticurile roșii ale comsomoliștilor și steagurile roșii de pe pereți, toate acestea i-au dat lui Ioganson material pentru crearea unei puternice simfonii de culori. Pictura este consistentă, saturată cu culoare, semănînd pe alocurea cu smalțul; culorile calde, moi și vibrante, atrag de departe privitorul. Ioganson a reușit să dea picturii sale acea capacitate de a emoționa, care l-a entuziasmat întotdeauna în creația marilor pictori ruși, începînd de la Andrei Rublev și terminînd cu Alexandru Ivanov și V. I. Surikov. Cu ajutorul coloritului el a reușit să obțină, într-o mare măsură, o încordare dramatică, în tablourile *Interogatoriul comuniștilor*, *Intr-o veche uzină din Ural*, *Cuvîntarea lui V. I. Lenin la cel de al III-lea Congres al Comsomolului* și să creeze o simfonie de culori sărbătorească, plină de viață, în care domină nuanțele calde de brun și auriu, alături de roșu deschis strălucitor și de tonurile trandafirii.

Tablourile lui Boris Vladimirovici Ioganson pot fi recunoscute imediat, de la distanță, ele poartă pecetea neștearsă a personalității creatoare a acestui mare maestru al picturii sovietice. In fiecare operă se simte individualitatea sa creatoare, originalitatea facturii sale, capacitatea sa de a expune tema într-un chip deosebit, uimitor de complet și de revelator.

Ioganson este un pictor înnăscut; culoarea este pentru el un mijloc important de expresie. El știe să obțină prin mijloace picturale o mare plasticitate și veridicitate psihologică a imaginilor pe care le crează. De aceea,

Cuvîntarea lui Lenin la cel de al III-lea Congres al Comsomolului — *ulei* — 1950

fiecare tablou, al acestui maestru, îți face impresia că ar avea o cheie coloristică, o melodie, o armonie coloristică proprie, dar totodată toate pînzele sale au ceva comun, specific, ioigansonian.

Tabloul *Cuvîntarea lui V. I. Lenin la cel de al treilea Congres al Comsomolului* a apărut în toiul discuțiilor duse în rîndul pictorilor sovietici cu privire la finisaj în opera de artă. Această problemă s-a ridicat în fața picturii sovietice în legătură cu combaterea rămășițelor impresionismului. Prin noua sa lucrare, Ioganson a arătat în mod practic ce este finisajul în pictura sovietică. Finisajul constă în respectarea consecventă a principiilor realiste în crearea tabloului, în capacitatea de a găsi și mobiliza toate mijloacele de exprimare picturală în vederea unei cît mai depline și clare dezvăluiri a fenomenului respectiv, a temei, a concepției ideologice și artistice, el constă în realizarea unor imagini clare, expresive din punct de vedere pictural și plastic, care se întipăresc în mintea privitorului. Nu este vorba de preferarea unei facturi față de alta mai detailată. Tabloul colectivului lui Ioganson este pe alocuri de o factură foarte largă și totuși el este străbătut de o mare idee, el emoționează pe privitor prin frumusețea și autenticitatea imaginilor, prin armonia generală a întregului.

Opera lui Ioganson merită pe drept cuvînt să fie considerată ca o realizare însemnată și o etapă nouă în dezvoltarea picturii sovietice în perioada postbelică, o mărturie a creșterii continue a artei plastice sovietice, o pildă nouă și strălucită de pictură istorico-sovietică, pictură ce se deosebește atît prin profundul ei conținut ideologic, cît și prin tot caracterul ei popular și prin partinitatea ei.

O mare compoziție creată de Ioganson în 1952, consacrată întîlnirii lui I. V. Stalin cu oameni eminenți, la Kremlin, s-a dovedit nedesăvîrșită, nearmonioasă în ansamblu, cu toate că unele personaje sînt reușite, cu toate că are un colorit vibrant.

In ultimii zece ani, activitatea lui B. V. Ioganson s-a desfășurat deosebit de intens pe tărîmul pedagogic, literar și social. Mai multe generații de absolvenți ai Institutului I. E. Repin al Academiei de Pictură își amintesc despre Ioganson ca despre un pedagog talentat și sensibil. Activitatea lui literară variată, articolele lui pline de ideile pătrunzătoare consacrate problemelor actuale ale picturii sovietice, măestriei și creației marilor pictori ai trecutului, se bucură de atenția cititorilor sovietici. Adunate în parte într-o culegere apărută recent, « Pentru măestrie în pictură », aceste articole și referate ale lui B. V. Ioganson se disting prin modul concret și clar în care pune cele mai complicate probleme ale măestriei în pictură și sînt dictate de grija pentru perfecționarea ei, fără de care pictorii sovietici nu pot servi activ, prin creația lor, poporul.

O trăsătură cît se poate mai atrăgătoare a eseurilor literare ale lui Ioganson este curajul cu care tratează problemele, folosirea în rezolvarea lor a marei sale experiențe practice. Una din principalele condițiuni pentru perfecționarea măestriei, Ioganson o vede în mod just, în necesitatea observării permanente a vieții, a studierii

moștenirii clasice, și în primul rînd a creației marilor pictori realiști ruși din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care au ridicat compoziția tematică pe o treaptă nouă superioară.

Cu cîtă profundă simpatie și inspirație vorbește Ioganson despre maeștrii lui favoriți — Repin și Surikov, Fedotov și Perov, Vladimir Makovski, Levitan și Serov. Caracterizările lui succinte sînt pline de o adîncă înțelegere, ele sînt rezultatul studierii îndelungate și atente a creației acestor maeștri. Ioganson învață de la ei cu perseverență și rezultatele acestui studiu, într-adevăr creator, al moștenirii clasice, se observă în cele mai bune lucrări ale pictorului.

Articolele și cuvîntările lui Ioganson reflectă de asemenea generalizarea marii sale experiențe pedagogice. Puțini dintre pictorii sovietici împărtășesc cu atîta bucurie experiența lor tineretului, așa cum o face Ioganson.

Guvernul sovietic a acordat o înaltă prețuire activității creatoare și pedagogice a lui Ioganson. El este unul dintre primii pictori sovietici căruia i s-a conferit titlul de « pictor al poporului al U.R.S.S. », el a fost ales membru activ al Academiei de Arte din U.R.S.S. din momentul înființării ei, iar pentru succesele sale creatoare, i-a fost decernat de două ori premiul Stalin de gradul I. De asemenea i-a fost decernat titlul de doctor în științele istoriei și criticii de artă și titlul de profesor. Cu prilejul aniversării a 60 de ani de la nașterea sa, care a avut loc la 25 iunie 1953, pictorul a fost decorat, printr-un decret al Prezidiumului Sovietului Suprem al U.R.S.S., cu Ordinul Lenin, pentru succesele remarcabile obținute în domeniul artei plastice.

B. V. Ioganson se află în plină înflorire a forțelor sale creatoare și nu ne îndoim că el va crea încă multe opere de o înaltă măestrie și veridicitate, pătrunse de măreața ideologie comunistă.

*Iskusstvo nr. 5'1953*

# POSIBILITĂŢILE GENULUI

A. KAMENSKI

Cu cîţiva ani în urmă pictura de gen trebuia încă apărată ca o variantă, cu drepturi egale, a tabloului cu subiect. Intr-un timp se înrădăcinase puternic printre pictori o atitudine de dispreţ, considerînd acest gen ca ceva secundar şi neînsemnat.

Acum, bineînţeles, nu mai este nevoie să dovedim că tabloul de gen este o ramură dezvoltată şi importantă din punct de vedere social: este suficient să vizităm orice expoziţie ca să ne convingem ce loc important ocupă genul în creaţia pictorilor sovietici.

Totuşi, ar fi nejust să tragem de aci concluzia că problema picturii de gen a încetat, în momentul de faţă, să mai fie obiectul unor vii discuţii. Dimpotrivă, acest gen se dezvoltă propriu zis în toată amploarea lui. Dacă mai înainte se punea problema cuceririi unui loc sub soare, acum este vorba de a stabili particularităţile, problemele şi perspectivele de dezvoltare ale picturii sovietice de gen.

Inainte de toate să discutăm despre subiect. Cum trebuie să fie el? Are dreptul pictorul să aleagă subiectul din viaţa de toate zilele, căutînd astfel să dezvăluie marele adevăr al vieţii noastre, sau, pentru zugrăvirea veridică a vieţii trebuie alese numai evenimente mari, care să frapeze imaginaţia prin măreţia lor excepţională? Bineînţeles astfel de evenimente pot să inspire pe pictor pentru o operă cu adevărat mare. Insă, nu trebuie să uităm prejudiciile pe care le aduce « gigantomania », caracteristică picturii de gen în perioada vastei răspîndiri, în pictura noastră, a unei false parade, a unui vestmînt de sărbătoare pompos şi idealizat. De pildă, cu cîţiva ani în urmă, în revista Iskusstvo se putea citi următoarea afirmaţie: « In pictura sovietică, tema din viaţa de toate zilele, sună ca o temă mare, eroică, plină de patos cetăţenesc. Acest conţinut nou dictează şi forme noi, determină particularităţile exprimării picturale, solemnitate, monumentalitatea compoziţiei, un colorit mai pronunţat, o stare de spirit mai ridicată ».

Este clar că asemenea cerinţe, mai mult încurcau pe autorii tablourilor de gen. Starea de solemnitate, patosul şi alte aspecte ale unei « sonorităţi mai ridicate » pot fi bune şi la locul lor în tablouri monumentale şi în panouri decorative, însă ele sînt, în mod vizibil, opuse picturii de gen şi pot duce numai la fals, superficialitate şi flecăreală pompoasă. Exemple de acestea au fost, din păcate, mai multe decît ar fi fost nevoie, la expoziţiile noastre din ultimii ani.

Cu totul altceva ne învaţă cele mai bune tradiţii de artă ale tabloului de gen: să ne amintim de Fedotov, de peredvijnicii ruşi. Toţi pictorii de gen remarcabili alegeau subiectele tablourilor lor din fapte, care la prima vedere păreau cele mai obişnuite şi întîmplătoare. Insă din aceste povestiri modeste şi fără pretenţii despre viaţă se închega un tablou clar, precis şi just al realităţii.

Cele mai bune tablouri de gen ale maeştrilor sovietici I. Neprinţev, S. Grigoriev, T. Iablonscaia, F. Reşetnicov şi ale altora, construite după acelaşi principiu, continuă şi dezvoltă tradiţiile genului clasic. Principalul merit al operelor maeştrilor menţionaţi constă în faptul că ei au reuşit, arătînd aspectele vieţii, să dezvăluie lumea interioară a oamenilor simpli sovietici, interesele lor, planurile lor de viitor, aspiraţiile lor. Tocmai în aceasta constă esenţialul operei. Bineînţeles, pictorul de gen este în drept să arate cîteodată nu faptele obişnuite, ci un caz deosebit, excepţional. Principalul este să îndeplinească sarcina de bază a picturii de gen, să creeze imagini tipice ale contemporanilor, în împrejurări tipice realităţii noastre, privite în toată naturaleţea lor.

Insă, cîteodată se întîmplă ca pictorul să încerce să justifice printr-un subiect « mic » sărăcia ideilor compoziţionale, nivelul scăzut al sentimentelor şi gîndurilor sale. Şi, ca să fim sinceri, numărul tablourilor de tipul acesta se măreşte cu fiecare nouă expoziţie. Aceasta este un pericol tot atît de mare ca şi « patosul » intenţionat, ca şi deşărtăciunea « solemnă » a acelor tablouri unde, în locul unei vorbiri inteligente şi serioase despre viaţă, predomină o retorică rece şi o idilă dulceagă. Curăţind drumul picturii de gen, noi trebuie să ne opunem în mod hotărît încercărilor de a-l transforma într-o platformă de pătrundere a unor curente lipsite de idei, străine artei sovietice, cît şi pătrunderii curentului naturalist, care se pierde în amănunt.

Cîteodată felul simplu şi plat al rezolvării se dovedeşte a fi propriu şi tablourilor ai căror autori urmăresc de fapt să creeze un subiect cu conflict. Un conflict mare şi complex, după cum am spus, se poate dezvălui şi într-un eveniment care, la prima vedere, pare puţin important, foarte frecvent. Insă acest lucru nu este uşor: pentru aceasta este nevoie de cunoaşterea multilaterală a vieţii, de o atenţie concentrată şi o privire ageră a pictorului. Este mult mai simplu să se mascheze, adică să se prezinte un lucru fără importanţă drept un conflict. De exemplu, la Expoziţia pictorilor din R.S.F.S.R. a fost expus tabloul lui N. Korceaghin, *O cumpărătură nereuşită*. Conţinutul lui se reduce la faptul că un cetăţean oarecare a cumpărat la un magazin o masă, a adus-o acasă şi aici a observat că sertarul nu se potriveşte, că el trebuie geluit. Atîta tot!

Sau un alt exemplu: se ştie, în genere, că nu trebuie lăsaţi copiii să se joace pe stradă, sau să se agaţe de automobile. Cine se poate îndoi de folosul răspîndirii largi a acestui adevăr? Pentru popularizarea lui însă nu este nevoie să se scrie romane sau nuvele moralizatoare. Totuşi, pe o asemenea temă este pictat tabloul *Aceasta nu este permis* de B. Jarcov. El a avut darul să provoace chiar entuziasmul unor critici.

Conflictul nu poate exista acolo unde pictorul nu-şi pune o problemă ideologică mai mare. Totuşi, să sezisezi o temă importantă atît din punct de vedere al vieţii cît şi din punct de vedere ideologic, este departe de a fi totul. Pictorul care a precizat just o

astfel de temă, se ciocnește de greutăți serioase la încercarea de a o concretiza. Totodată, pentru pictorii noștri de gen, lucrul cel mai complicat îl constituie găsirea metodei juste de întruchipare artistică a conflictului. Aceste căutări nu sînt întotdeauna încununate de succes. De exemplu, talentatul pictor L. Fatahov a încercat să demaște birocratismul în tabloul *Ședință prelungită*. Pictorul a arătat în mod conștiincios o cameră plină cu fum de țigară, atitudinea obosită a celor prezenți, oratorul vorbind, etc. Insă în tabloul lui, nu se găsește un nod al acțiunii, nu se găsesc raporturi reciproce, vii, ascuțite între personaje. El provoacă spectatorului în loc de rîs și dezaprobare, compătimire: au stat mult, au muncit mult, bieții oameni, probabil că au mult de lucru. Este clar că tabloul nu și-a atins scopul: în esență nu demască și nici nu ironizează pe nimeni. Evident, autorul n-a știut prin ce metodă se poate obține o satiră ascuțită într-un tablou de gen. Intr-adevăr, dacă tabloul ar fi fost o caricatură, pictorul ar fi putut să prezinte pe birocrați într-o situație grotească, deformată, și de aceea ridicoli. Insă în pictura de gen o asemenea rezolvare nu este cu putință.

Ca să construiască în mod convingător conflictul în tablou, pictorul trebuie să prezinte fie o ciocnire directă, bruscă, între personaje, fie dacă o astfel de ciocnire nu este arătată, o subliniere a acțiunii eroilor din tablou pentru ca ea să provoace reacția activă a spectatorului. Insă, în nici un caz, nu este admisibilă « presiunea », caricaturizarea exterioară a celor prezentați. O asemenea metodă este adeseori cu atît mai inacceptabilă cu cît nici în viață conflictul nu apare de cele mai multe ori astfel: de o parte oameni netrebnici, pierduți cu desăvîrșire pentru societate, iar pe de altă parte tovarăși fără pată și prihană. Peste tot se întîmplă altfel, mai complex, mai contradictoriu și împărțirea între eroii « pozitivi » și « negativi» se dovedește în astfel de cazuri imposibil de a fi pusă în practică.

O dovadă convingătoare este recentul tablou al lui Grigoriev, *Intoarcerea*. Despre el se discută și probabil se va mai discuta mult timp. Aceste discuții nu sînt întîmplătoare. Tabloul lui Grigoriev se aseamănă în mai multe privințe cu cele mai bune opere ale picturii sovietice de gen din anii de după război. In același timp există în tablou unele trăsături noi față de tablourile noastre de gen: o desfășurare încordată a acțiunii, subtilitatea și complexitatea raporturilor reciproce dintre personaje care ajung la un conflict ascuțit. Toate acestea prezintă un interes principial în dezvoltarea tabloului sovietic de gen și de aceea despre tabloul lui Grigoriev aș vrea să vorbesc deosebit de amănunțit.

Să spunem de la început: tabloul lui Grigoriev nu este dintre acelea care să atragă în mod fulgerător atenția privitorului, prin efectul său exterior. Pictura tabloului este modestă, în mod vizibil îi lipsește armonia și subtilitatea culorii. Unele detalii importante, ca de exemplu fața tatălui, sînt pictate fără reliefarea cuvenită. Conținutul bogat al tabloului se percepe încet, însă, pe măsură ce este adîncit, bogăția lui se dezvăluie mai mult.

*Intoarcerea*. Tatăl rătăcitor s-a întors la căminul părăsit, la soție și copii. El a lipsit, după cum se vede, vreo cîțiva ani. Acest lucru reiese clar din faptul că fetița de 4 ani, care puțin mai înainte așezase pe covor un serviciu pentru păpuși, a fugit sprintenă într-o parte și privește de după scaun speriată și curioasă: ea nu l-a văzut niciodată, sau poate că l-a uitat cu totul pe tatăl ei. Insă lumea ei mică și luminoasă nu a fost întristată de înțelegerea neplăcerilor vieții, și fetița eliberîndu-se de prima neîncredere, este gata să privească acest necunoscut ca pe oricare alt om. Aceasta este cea mai simplă și mai luminoasă figură a tabloului, însă ea joacă un rol destul de important, căci accentuează tulburarea sufletească a celorlalți participanți ai evenimentului zugrăvit.

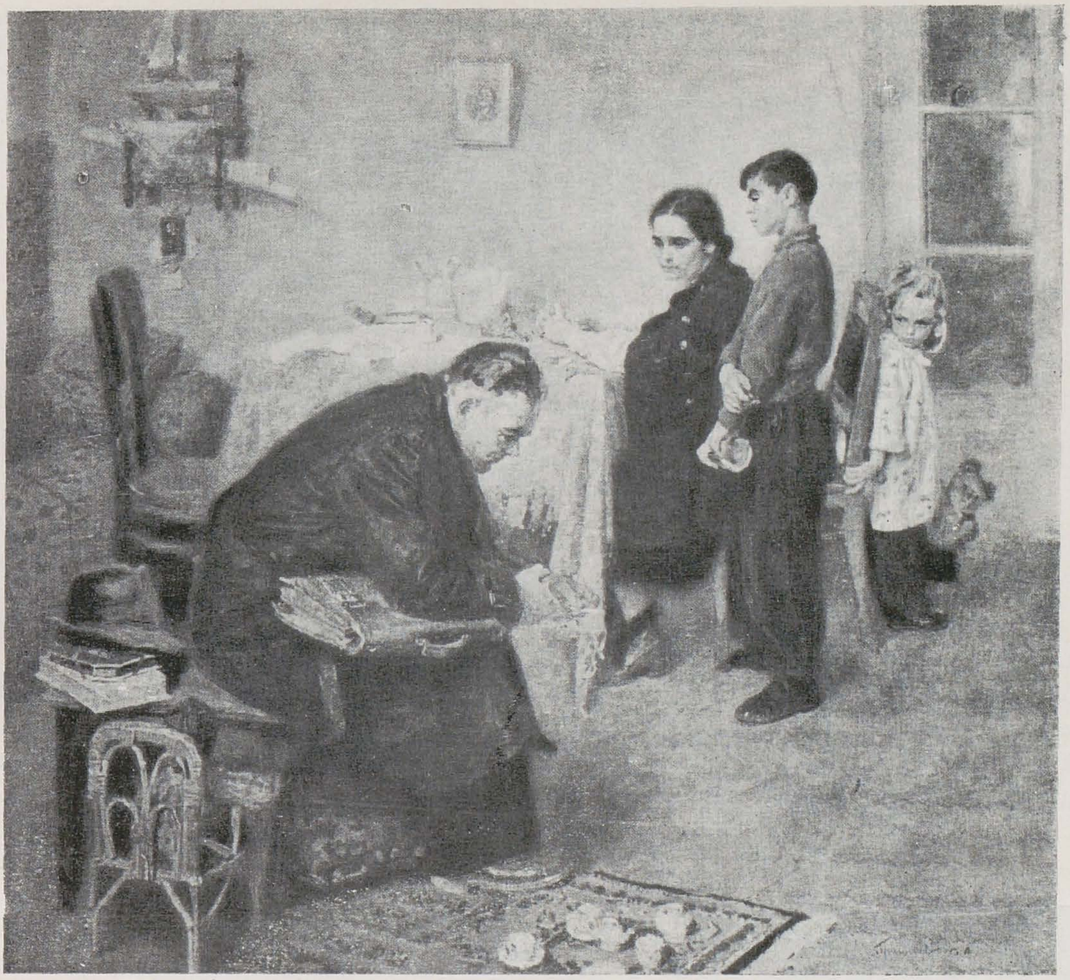
Nu departe de fetiță, stă fratele ei mai mare, școlar. Acesta este un băiețandru care nu s-a format încă, nedibaci, ursuz. Și aceasta nu din cauză că se află la o vîrstă de tranziție. Acest tînăr are deja « biografia » lui. El a cunoscut probabil zilele mai bune, de bucurie, ale unei familii unite. Ce lovitură a fost pentru inima lui mică de copil, despărțirea de tatăl său, durerea mamei, senzația permanentă de orfan. Și nu este greu de înțeles de ce acest băiat, după cum se vede, cuminte, cu un suflet sensibil, a crescut atît de ursuz. Și iată că tatăl s-a întors. Fiul nu-l acceptă. Prea multă suferință se află între ei, prea multă amărăciune s-a strîns în suflet.

Mama, de asemenea privește la tatăl copiilor, la fostul ei soț, însă, bineînțeles, sentimentele ei sînt cu mult mai complexe și mai subtile decît ale fiului. Nu voi greși dacă voi afirma că chipul mamei, în tabloul lui Grigoriev, este unul din cele mai frumoase portrete feminine din pictura sovietică. In figura ei nu este numai frumusețe sau drăgălășenie. Nu!, frumusețea ei are ceva aparte, o frumusețe puțin obișnuită. O asemenea față nu este numai « un dar al naturii ». Ea reflectă viața omului al cărui suflet mare și curat, s-a călit în suferințe grele.

Situația femeii este grea! Probabil că nu i-a mai rămas dragoste pentru acest om care a părăsit-o — ea s-a consumat, a dispărut. Insă nu se poate să nu fi rămas, cel puțin milă pentru tatăl copiilor ei, care, deși tîrziu, totuși s-a întors. Să înceapă din nou viața în comun, să restituie copiilor, pentru care era obișnuită să jertfească totul, pe tatăl lor? Insă cum să uiți jignirea grea, dragostea strivită, anii de singurătate amară?. Dar și copiii . . . Este suficient să-l privești pe băiat. Și femeia încă nu s-a hotărît; ea se află într-o profundă îngîndurare și se uită cu o privire deschisă la fostul ei soț.

Cum arată însă el, « eroul » acestui eveniment, tatăl care s-a înapoiat? Credeți că este un vagabond, un om neserios, un ușuratic? De loc. In primul plan se vede un bărbat viguros, de vîrstă mijlocie, care s-a așezat direct pe măsuța copilului, fără ca în tulburarea lui să fi observat acest lucru. El este îmbrăcat într-un palton de piele, lîngă el se găsește pălăria de fetru și o servietă voluminoasă. Se vede clar că este, după cum se spune, un om cu situație. Un răsfățat al soartei obișnuit să pășească liber în viață, acest om mai mult ca sigur că a părăsit familia fără ezitare și remușcări sufletești, lăsîndu-se atras de o ușoară pasiune. Cu siguranță că nu s-a gîndit serios la suferințele pe care le-a provocat soției și fiului. Conștiința lui, învăluită într-un strat de grăsime, tăcea. Și, evident, acum, întorcîndu-se, el crede că acasă îl așteaptă o iertare ușoară, fără durere.

Primirea a fost cu totul alta. In adevăr nu l-au întîmpinat nici reproșuri, nici lacrămi, nici acuzații scandaloase. El s-a ciocnit de ceva neînchipuit mai grav. Intorcîndu-se acasă el a întîlnit oameni care îi erau incomparabil superiori, mai curați, mai mari din punct de vedere uman. Pe fostul cap al familiei nu-l



S. GRIGORIEV — Întoarcerea — *ulei*

alungă, nu-l respinge nimeni, el este privit numai de la o mare înălțime morală, atît de mare încît nu-i este accesibilă.

Ascunzînd cu greu la spate niște cutii cu bomboane — cadouri de care îi este rușine acum — tatăl stă cu capul în jos uitîndu-se în pămînt, fără să vadă nimic. Ce se va întîmpla mai departe? Il vor primi pe tată înapoi în familie? Merită el oare să fie ajutat ca să se ridice? Și chiar dacă va intra din nou în familie, care va fi soarta lui, a mamei și a copiilor?

Astfel de întrebări și multe altele se nasc în mintea privitorului care examinează tabloul. Imaginea însă nu dezvăluie răspunsurile și tocmai în aceasta constă marele ei merit. Cît de des se întîmplă ca pictorii noștri de gen, de parcă n-ar avea încredere în inteligența spectatorilor, să sugereze cu insistență didactică « o morală » sau alta, care să apară în fel și chip pe primul plan, lipsind acțiunea de aspectul veridic al vieții, de naturalețe.

Tabloul lui Grigoriev, obligă pe spectator să se emoționeze, să se gîndească și să tragă singur concluzii. Acest lucru, bineînțeles, nu înseamnă că pictorul se află pe pozițiile unui obiectivism rece. Nu, în tabloul lui există o tendință pronunțată, educatoare. Insă ea nu se află la suprafață, ci intră în conștiința spectatorului ca un rezultat al reflecțiilor lui asupra conținutului tabloului.

Pictorul a ales, după părerea noastră, cu mult tact și subtilitate un asemenea moment al evenimentului care însă nu lasă să se vadă clar cum se va termina conflictul. Au trecut acele clipe de cînd tatăl abia intrase pe ușă, au răsunat primele cuvinte, s-au schițat raporturile. Insă hotărîrea încă nu a fost luată. In cameră plutește o tăcere încordată. O asemenea situație a permis pictorului să întindă pînă la capăt arcul strîns al conflictului. El atrage pe spectator și îl face parcă să participe și el la scena care se desfășoară, îl face să simtă, în mod hotărît, nevoia de a-și determina clar poziția față de scena reprezentată. In felul acesta evenimentele « vieții particulare » arătate de aproape devin obiectul unor discuții publice.

In acest articol s-a făcut încercarea de a « citi » noul tablou al lui Grigoriev. S-ar putea ca în această « citire » să nu fie totul precis și indiscutabil. Insă, un lucru, după părerea noastră, este neîndoielnic: justețea direcției căutărilor pictorului. El a urmărit ca tabloul lui de gen să nu fie o simplă copie a vieții de toate zilele, ci să dezvăluie, în toată plenitudinea și complexitatea, conținutul ei de neobservat la o privire superficială, fugitivă. El nu s-a limitat la prezentarea banală a «dramei familiare». In esență, în fața noastră se află o poveste veridică, în care se afirmă înaltele principii morale ale oamenilor sovietici.

*Sovietskaia Cultura nr. 41/1954*

# FIGURINELE DIN PĂMÎNT ARS DE LA ȘÎ-WAN

EUGEN TARU

De-a lungul milenarei existențe a poporului chinez, mîinile iscusite ale maeștrilor artei populare, au redat frămîntînd, cioplind sau șlefuind cele mai diverse materiale, o imagine emoționantă a tumultoasei istorii a Chinei, aspecte infinite din munca, din viața de toate zilele a generațiilor ce s-au perindat pe imensul teritoriu chinez. O vizită la Muzeul Național de la Pekin, adăpostit în nenumăratele pavilioane care constituiau fostul «Palat interzis», te face să citești ca într-un vast ceaslov evoluția vieții și mentalității străvechiului popor. Iată figurile eroilor populari ai bătăliilor pentru menținerea independenței, cioplite cu dragoste în piatră, bambus sau lemn de camfor, șlefuite cu o răbdare de neimaginat în fildeș sau jad, sau modelate în pămînt ars. Scenele religioase și personajele mitologice trecute prin prisma bunului simț popular au căpătat o autenticitate pămînteană. Ele au devenit un prilej de redare a figurilor și a caracteristicilor regionale care formau cadrul de dezvoltare a vieții artistului. Vedem astfel repetîndu-se la distanță de mii de kilometri o stare de fapt analoagă cu una mai îndeaproape cunoscută de noi: maeștrii statuari ai catedralelor gotice, dăltuind în piatră sau lemn figurile sfinților, au spart rigidele canoane religioase care cereau dezumanizarea personajelor biblice. Ei au redat, ca și maeștrii chinezi din celălalt capăt al lumii, figuri pline de viață, chipuri văzute de artiști în jurul lor.

Bătrîn legîndu-și sandalele

Se verifică astfel peste spații, timp și rase, sănătatea spiritului realist al artizanilor, capabilă să treacă cu o naivitate impetuoasă peste convenții și opreliști.

* * *

Fiecare etapă în dezvoltarea societății aduce subiecte noi în arta populară — artistul simțind nevoia transcrierii elementelor contemporane lui. O parte din subiectele vechi se pierd, iar altele își perpetuează existența. Artiștii deși reeditează continuu aceleași subiecte, și de multe ori chiar în număr impresionant, totuși, în bună parte, fiecare exemplar este o operă de artă originală. Acest lucru este datorat mai ales faptului că nu se utilizează procedee de multiplicare mecanică, artistul avînd astfel posibilitatea să aducă fiecărui obiect un suflu de viață nou, personal. Acolo unde se dezvoltă personalități puternice artistice, se imprimă caracteristici noi, schimbări structurale în subiectele vechi și se creează altele noi, originale.

Pe de altă parte, această unicitate a fiecărei opere, este datorată de multe ori necesității de a o modifica

Poetul

pe parcurs, din cauza surprizelor datorate structurii intime a materialului utilizat pentru realizarea lucrării. Am putut vedea la Academia de Arte Frumoase de la Hangeu cît de mare poate fi diferența între o schiță-proiect și realizarea ei materială. In unul din marile și bine utilatele ateliere ale academiei lucrau — invitați de direcția academiei — doi maeștri ai artei populare, renumiți în regiune. Unul dintre ei, sculptor în lemn, își agățase în fața măsuței de lucru o schiță sumară, în cărbune, proiectul lucrării începute. Pe lemnul de camfor, dalta cioplise deja o serie de scene. Ne-a fost foarte greu să le găsim corespondentele pe schița în cărbune. O ceată de călăreți devenise un grup de pedestrași, iar un rîu proaspăt își tăia calea în carnea lemnului, acolo unde pe schiță erau trasați arbuști. Nodurile lemnului și direcția fibrelor dăduseră un sens neprevăzut imaginației fecunde a maestrului. Intreg sensul ideii exprimate în schița-proiect era însă nu numai păstrată, dar chiar adîncită. Ocolirea dificultăților materiale erau ocazii noi de frămîntare creatoare, de îmbunătățire a ideii inițiale.

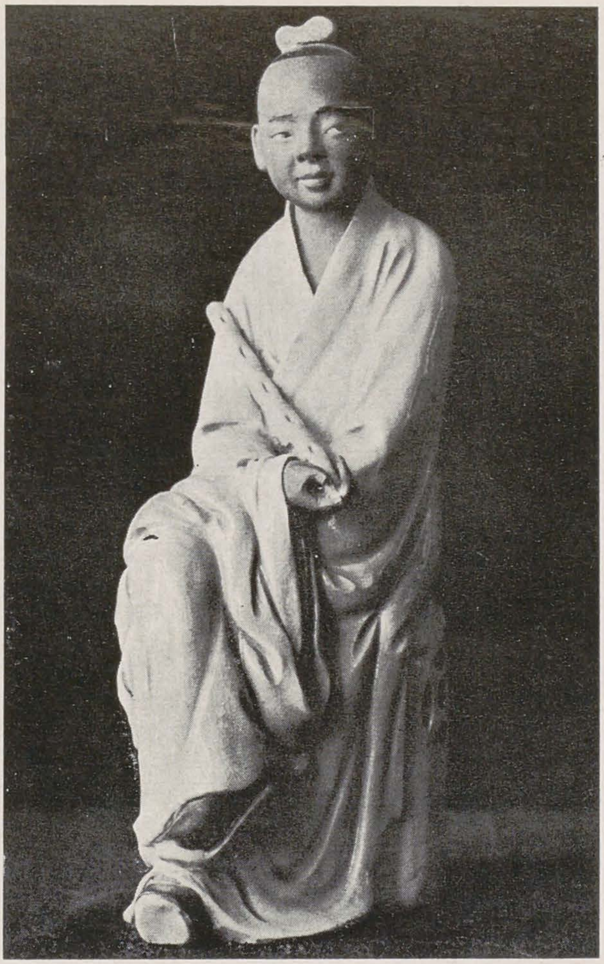
Jadul, un material foarte dur — zgîrie cuarțul — și care oferă mari surprize în timpul cizelatului, dată fiind problematica posibilitate de prevedere a vinelor sale, poate provoca schimbări și mai radicale în timpul lucrului. După ce răbdătorul artist șlefuiește luni de zile o bucată de jad, să zicem, pentru figura unui dragon, i se poate întîmpla pe parcurs să fie împins să-l transforme într-o pasăre măiastră, ca, pînă la terminarea lucrării (polizarea poate necesita ani întregi de migală) bucata de jad să devină o minunată floare de lotus...

Din toate aceste cauze a rezultat o producție profund originală, cu o variație infinită de reprezentări plastice.

* * *

Dintre toate realizările artelor populare chineze, figurinele din pămînt ars de la Șî-Wan, continuînd

Bătrîn cu evantai

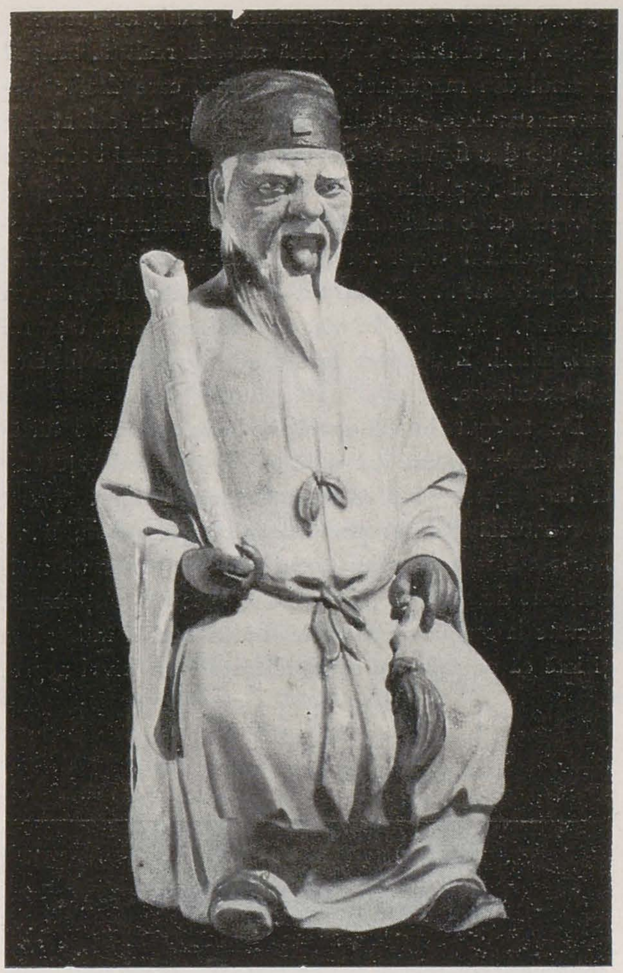


Muzicantul

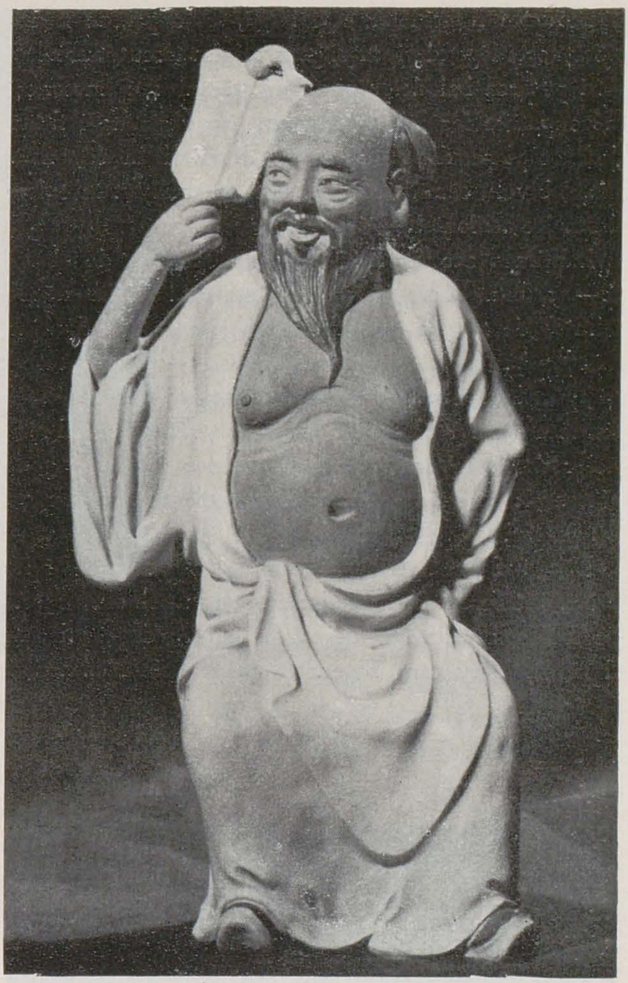
cele mai sănătoase tradiții ale ceramicei figurative, reprezintă un efort de creație deosebit de realist. Acesta este și motivul pentru care articolul de față pune accentul asupra acestor opere.

Vechea pictură chineză, născută ca o continuare a artei scrisului, a fost, încă de la primele sale începuturi, apanajul claselor dominante, a intelectualității și a marilor dregători și a rămas pînă înainte de actuala revoluție o artă grafică prin excelență, care completa sau era completată de texte filozofice sau poetice. A rezultat de aici o tendință de aristocratizare a acestei arte plină de înțelesuri abstracte. De aici a reeșit și lipsa de preocupare de a reda în figura omenească întreaga gamă a sentimentelor umane, sau de a scoate în relief frumusețea și armonia corpului omenesc. In vechea pictură chineză figurile umane sînt în genere asemănătoare, compuse schematic din cîteva linii, totdeauna aceleași pentru detaliile feței. Diferențierele rezultau mai ales printr-o desenare foarte amănunțită a detaliilor vestimentare a diferitelor insigne, pentru a arăta cu precizie ce anume grad avea personajul în ierarhia de stat.

Din acest punct de vedere, ceramica chineză are o tendință mai fericită. Născută din timpuri străvechi, din necesități practice, ea a evoluat repede sub mîinile agere ale autorilor anonimi, dornici să exprime viața din jurul lor. Astfel, încă din timpul dinastiei Han, deci cu două secole înainte de era noastră, găsim o artă figurativă plină de sinceritate. Săpăturile care au dezgropat comorile artistice din următoarele 8—9 secole, au dat mereu la iveală nenumărate figurine din pămînt ars, adevărate sinteze ale vieții. Figurinele de cai sau cămile, lucrate din pămînt ars și smălțuite în două sau trei culori, dovedesc o observație amănunțită



Țăran cu corn de bambus



Optimistul

a naturii și o putere de sinteză pe care o are numai o artă ajunsă la maturitate. Dar, cu deosebire reușite, sînt în această epocă siluetele pline de grație ale dansatoarelor, sugerînd nuanțat unduirile dansului — opere ce ne amintesc minunatele statuiete grecești din Tanagra.

Din mijlocul secolului IX, în timpul dinastiei Tang, materialele și procedeele de fabricație nou descoperite, duc această artă, devenită artă a *porțelanului*, la înălțimi care fac cunoscută măestria artiștilor chinezi, departe, peste hotarele țării. Culmi ale acestei arte s-au atins în timpul dinastiei Sung (960—1278) și în timpul domniei împăratului Khang-hi (1662—1723). In ultimul secol, datorită creșterii masive a cumpărătorilor europeni neexperimentați, a dorinței crescînde de acumulare a industriașilor chinezi, această artă a decăzut, îndreptîndu-și eforturile mai ales spre o jonglerie tehnică în care primează imitarea în porțelan a diverselor materiale. Astfel, se pot vedea din această epocă obiecte de porțelan care par făcute dintr-o

împletitură fină de fibre de bambus, cofrete cu o patină identică cu a bronzului vechi, etc.

* * *

Maeștrii din Șî-Wan continuă astăzi, în pămînt ars, sănătoasa tradiție realistă, imprimată acestui material, de artiști din timpul dinastiei Han și pînă în vremea împăratului Tang. Deși pămîntul frămîntat la Șî-Wan n-are proprietățile caolinei, iar cuptoarele primitive de aci n-au nici pe departe posibilitățile de reglare științifică a temperaturii ca la cuptoarele industriei de porțelan, dragostea și priceperea cu care sînt lucrate produsele, le dau o valoare de artă autentică.

Șî-Wan e un sat din sudul Chinei, nu prea departe de Canton. Coșurile cuptoarelor fumegă aci necontenit, vara ca și iarna, de multe secole de-a rîndul. In prezent lucrează în acest sat peste trei sute artizani, dintre care mulți își împart timpul între modelarea pămîntului și lucrul cîmpului, comportîndu-se ca ori care țăran muncitor.

Tematica figurinelor este largă, ea cuprinde nenumărați eroi legendari, mari generali din trecut, aureolați prin puterea baladelor populare, țărani sau meseriași în ocupațiile lor zilnice precum și o varietate infinită de exemplare din fauna țării, excelînd în cai, maimuțe, bivoli, cămile, rațe... — totul smălțuit în culori drămuite armonios.

Inălțimea acestor figurine nu depășește de obicei 20—25 cm. Artiștii însă își etalează posibilitățile tehnice de migală confecționînd numeroase figurine minuscule, care deși nu depășesc 1—2 cm., totuși își păstrează, în bună parte, prospețimea de sentimente a celor obișnuite. Desigur că înălțimea figurinelor destinate ornamentării coamelor pentru pagode sînt mult mai mari, depășind de cele mai multe ori un metru.

Dar, indiferent de dimensiunile tuturor acestor lucrări, indiferent de subiectul tratat, un lucru le este perfect comun: viața intensă pe care o degajă fiecare figurină, lucru care dovedește cu prisosință că artiștii de la Şî-Wan cunosc bine natura, omul, iar interpretarea o fac utilizînd o fericită metodă realistă. Intrînd în unul din magazinele din Canton, care desfac asemenea statuiete, ești uluit de impresia de realitate pe care ți-o dau figurinele din rafturi. Parcă auzi bocănitul ritmic al copitelor cailor expuși. Dintr-un colț te privește cu o melancolie infinită o maimuță, sculptată probabil după un model căruia i se urîse tare în captivitate... Pe un alt raft înaintează senin un personaj, pășind ca în vis, purtînd pe toată fața un surîs blînd. E un poet care caută formularea fericirii sale interioare.

De toiagul lui, lung și noduros, atîrnă o tărtăcuță, desigur plină cu dulcele vin din sud, ajutător al inspirației... Iți vine să întinzi mîna, să oprești o eventuală cădere: poetul e la marginea raftului... Intr-o cutioară cît palma, ce-ți este oferită, cu un surîs politicos de negustor, viermuiesc sute de viețuitoare, lucrate la scară microscopică. Ridici una la întîmplare și iată că pe palmă ți se plimbă agale un bivol negru,

Cizmarul

Inţeleptul

mic cît unghia, încălecat de paznicul său, purtînd pe cap larga pălărie de pai sub care țăranii chinezi își feresc fața de arșița soarelui. Personajele mitologice, rezultate din aceeași concepție realistă, sînt de fapt oameni din viața de toate zilele, cu sentimente și gesturi pămîntene. Ele ne amintesc figurile biblice ieșite din mîna sculptorului în lemn Wit Stwosz, lucrate în secolul XV-lea pentru altarul catedralei Sf. Maria din Cracovia. Sculptorul polonez umanizînd figurile sfinților, i-a trecut din sfera strict religioasă, în cea laică, pămînteană, așa cum procedează în sănătoasa lor naivitate și artizanii de la Șî-Wan.

In dorința de a reda cît mai aproape natura, artizanii chinezi utilizează judicios smalțul, lăsînd părți mate pentru a sublinia diferențele de materiale. Astfel, pielea feții și a mîinilor e în general lăsată fără smalț, mată. Naivitățile specifice unei producții de artă populară, ca încondeierea sprîncenelor, colorarea irisului ochilor., etc., nu stînjenesc impresia artistică lăsată de aceste obiecte.

Cîntărețul

Această puternică impresie rezultă mai ales dintr-o categorică caracterizare a personajelor, printr-o economisire de detalii nesemnificative, economisire care, departe de a duce la schematism, formează sinteza necesară oricărei opere de artă, făcînd-o veridică, fără a ajunge la naturalism. Simplificarea trăsăturilor, a gesturilor, a faldurilor îmbrăcăminții e făcută numai în scopul subordonării tuturor elementelor pentru a contura cu forță trăsătura dominantă de caracter și sentiment a personajului.

Iată bătrînul demnitar ușor decrepit, din seria de statuiete lucrate de Ho-chin unul dintre artiștii renumiți din Șî-Wan, mort nu de mult. Toate detaliile sînt concentrate în redarea acestei demnități senile: expresia feței, poziția mîinilor, modul cum șade. Din cele cîteva sute de artizani de la Șî-Wan, în fiecare generație s-au distins cîțiva mai bine dotați. Aceștia au creat modele noi, interpretînd totodată pe cele vechi într-un spirit personal, ținînd mereu trează

Reverie

Vînzătorul de fructe

faima centrului lor de artă populară. Doi dintre cei mai cunoscuți astăzi, Liu-ciuen și Ou, îndrumați de Filiala Asociației de Artiști Plastici de la Canton, fac cu perseverență un schimb de experiență cu artiștii filialei cantoneze. Arta plastică cultă chineză, care are de luptat din greu cu vechi tradiții formaliste, are multe de învățat din concepția realistă a maeștrilor artei populare. Iar aceștia, din contactul cu artiștii asociației, care în ultimii ani redau cu vigoare temele actuale ale luptei și vieții revoluționare a Chinei Noi, vor putea să-și reîmprospăteze substanțial tematica.

De altfel, acest schimb de experiență se face astăzi organizat pe toată suprafața Chinei și roadele nu vor întîrzia desigur să se vadă.

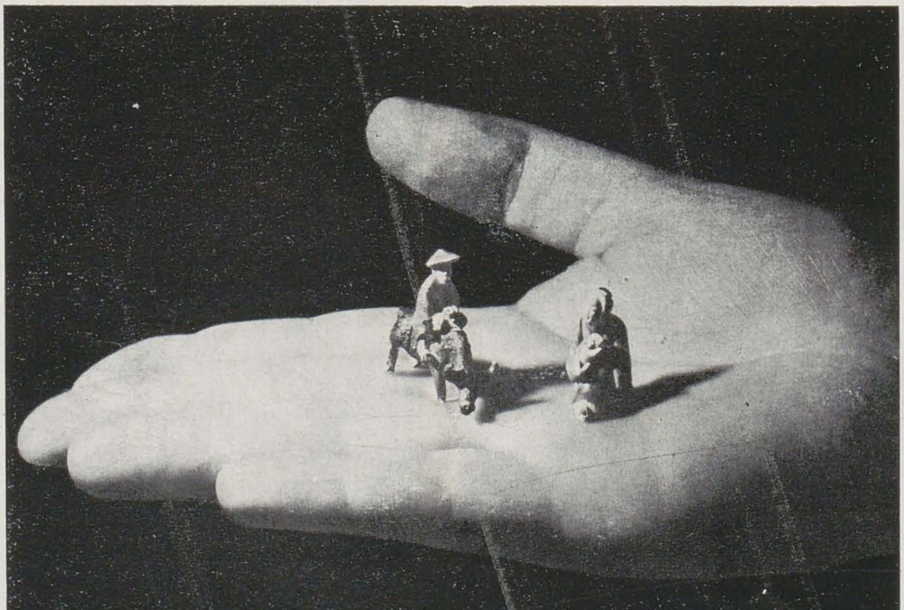
* * *

Prin înființarea în 1950 la Pekin, a Asociației de Stat a artei manuale din întreaga Chină, au putut fi salvați artizanii din catastrofala criză economică din timpul guvernării Gomindanului. In această nefericită perioadă multe ateliere au trebuit să se închidă, mulți creatori de artă populară au rămas muritori de foame. In timpul ocupației japoneze a murit de inaniție meșterul Pan-u-șun, unul dintre cei mai renumiți modelatori de figurine din pămînt ars, din Și-Wan.

Asociația de Stat a artei manuale încurajează dezvoltarea artelor populare pe de o parte cumpărînd cea mai mare parte a produselor atelierelor, iar pe de alta căutînd să le creeze debușeuri în țară și străinătate.

Asociația ajută pe creatori să-și ridice continuu nivelul artistic și-i învață noi procedee de producție, care să îmbunătățească calitatea obiectelor și să reducă timpul de execuție, pentru a obține o scădere a prețului lor de cost și a le face astfel accesibile unor mase cît mai largi.

Asociația luptă pentru înlăturarea formelor decadente, ivite mai ales în ultimul secol. Multe obiecte de lux, lucrate de artiști populari, au trebuit să se adapteze gustului extravagant al cumpărătorului bogat. Așa s-a ajuns la o excesivă și nesănătoasă prețuire a acrobațiilor tehnice, acordîndu-li-se o importanță mai mare decît adevăratelor valori artistice. Asociația, prin organizări de expoziții comparative, prin trimiterea artiștilor ridicați în centre de artizanat, îndeamnă pe creatorii populari să revină la minunatele tradiții de simplitate și realism viguros din timpul dinastiilor Han și Tang și la o reînprospătare a temelor, pentru a crea astfel imaginea plină de patos revoluționar a patriei lor, astăzi liberă.



Autoportret — *desen*

# SAVA HENŢIA

## CU PRILEJUL ÎMPLINIRII A 50 DE ANI DE LA MOARTEA SA

MIRCEA POPESCU

S-au împlinit anul acesta 50 de ani de la moartea pictorului Sava Henţia, artist valoros de la începutul secolului trecut, personalitate atrăgătoare care îmbina o deosebită înzestrare naturală cu o concepţie sănătoasă despre rosturile artei şi cu o serioasă pregătire profesională. Regimul de democraţie populară a destrămat vălul uitării pe care burghezia îl aşternuse şi asupra lui Sava Henţia, ca asupra atîtor altor înaintaşi ai culturii romîneşti. Cît de nedreaptă era această atitudine faţă de Sava Henţia au dovedit-o atît cercetările întreprinse în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. cît şi numeroasele opere care ies necontenit la iveală şi mai ales importanta expoziţie comemorativă organizată de Muzeul de Artă R.P.R. Toate converg în a demonstra că ne aflăm în faţa unui reprezentant de seamă al picturii romîneşti din ultima treime a secolului al XIX-lea. Şi nu e deloc puţin să se poată afirma acest lucru despre un artist care era contemporan cu marii clasici ai picturii noastre, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu. Într-adevăr, Sava Henţia a trăit şi şi-a desfăşurat activitatea creatoare într-o epocă în care începuseră să-şi dea roadele strădaniile tuturor celor care, de-a lungul secolului al XIX-lea, luptaseră pentru a pune viaţa artistică naţională pe baze sănătoase. Frîngînd împotrivirile şi inerţiile, folosind cu dibăcie împrejurările prielnice, nelăsîndu-se descurajaţi de piedicile materiale de tot felul, artişti şi animatori ca Th. Aman şi Gh. Tattarescu reuşiseră să impună crearea unui învăţămînt artistic organizat, care, împreună cu expoziţiile colective periodice, contribuia în mod hotărîtor la creşterea calitativă a creaţiei plastice şi la răspîndirea dragostei pentru frumos. Momentele de luptă ale poporului — Revoluţia de la 1848, epoca Unirii, Războiul pentru Independenţă — au fost pe de

altă parte pentru artiști tot atîtea prilejuri de a face noi pași înainte pe calea împrospătării și îmbogățirii conținutului de idei și sentimente al artei lor. In măsura în care reușește să se smulgă din sfera preocupărilor înguste și a intereselor limitate ale burgheziei, arta devine o prezență mereu mai vie în actualitate și se impune treptat atenției păturilor largi ale vieții publice.

Dezvoltîndu-se pe această linie, proiectîndu-și luminile asupra unor aspecte din ce în ce mai variate ale realității, artele plastice romînești înscriu la sfîrșitul secolului trecut primele mari biruințe cu opera unor artiști de mare talent, adînci cunoscători ai tradițiilor și vieții poporului, care prin autenticitatea și calitatea creației lor ridică artele plastice romînești pe o nouă treaptă.

Printre acești artiști un loc de seamă îl deține, așa cum am arătat, pictorul ardelean Sava Henția, născut la 1 februarie 1848 în cătunul Sebeșel din fostul județ Alba. El ne oferă imaginea unui artist sigur de vocația sa, care-și urmează cu nestrămutată dîrzenie calea, în ciuda piedicilor și greutăților de tot felul pe care le întîmpină din tinerețe și pînă în ultimii ani ai existenței sale. Nici surzenia, căpătată de pe urma unei febre tifoide contractată în cursul inundațiilor din București, din 1863, nici moartea, în 1865, a unicului său protector — unchiul său Zaharia Dănciulescu, care-l adusese la București — nici lipsurile pe care le îndură și în anii de studii și mai tîrziu cînd avea de întreținut o familie numeroasă, nu-l abat de pe drumul ales, nu-i frîng elanurile și nu-i alterează fondul sănătos, dragostea sa înnăscută de viață. Discipol al lui Th. Aman căruia îi rămîne credincios atît prin preocupările cît și prin factura picturii sale, student sîrguincios și apreciat, atît la București cît și după aceea la Paris, Sava Henția beneficiază de un fond de cunoștințe și de o experiență care asigură trăinicia multora din operele sale. Firea lui robustă, alături de exemplul maeștrilor și contemporanilor săi, l-a ajutat totodată să-și biruie tendințele spre o pictură convențională, alegorizantă pe care le-a manifestat în tinerețe și, sporadic, și în cursul activității sale de mai tîrziu. De aceea, chiar în epoca șederii sale la Paris, cînd preferința lui Henția pentru o asemenea pictură, foarte agreată de altfel de publicul burghez al vremii, se manifestă cu cea mai mare putere, concretizîndu-se în compoziții mitologice ca *Psihe părăsită de Amor* sau *Aurora*, cele mai bune calități ale lui Henția — cunoașterea temeinică a anatomiei și proporțiilor corpului uman, știința punerii în pagină a unui portret sau a unei compoziții, sinceritatea emoției în fața frumuseții și grației unui trup de femeie — trebuie căutate în primul rînd în opere de autentică orientare realistă cum sînt excelentele portrete de italience, pline de adevăr

Izgonirea turcilor la Giurgiu de către ostașii lui Mihai Viteazul — *ulei* — 1870

Femeia cu scrisoarea — *ulei* — 1874

uman și de frăgezime, și mai ales admirabilul studiu de nud bărbătesc din 1873, aflat la muzeul din Cluj.

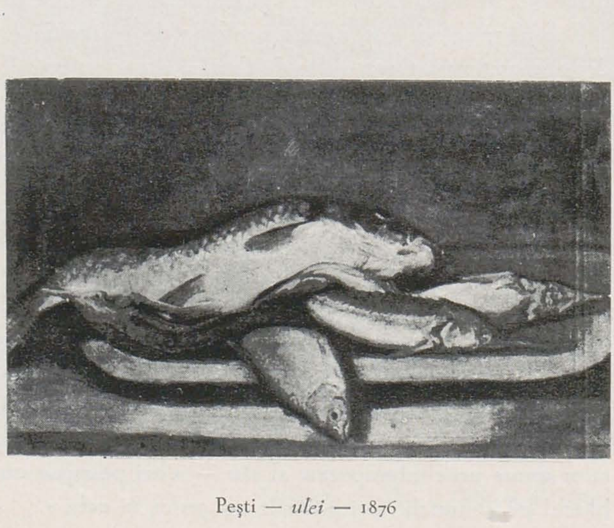
Asemenea opere pregătesc și explică realizarea, la scurtă vreme după întoarcerea sa la București, în 1874, a tabloului întitulat *Femeia cu scrisoarea* — una din operele cele mai remarcabile ale picturii de gen romînești. O desăvîrșită armonie dintre conținutul de idei și mijloacele de expresie caracterizează această pînză. De la expresia feții, atitudinea și îmbrăcămintea tinerei femei și pînă la ultimul detaliu compozițional —dulapul cu oglinda, din care se desprinde silueta elegantă a personajului, plicul căzut pe podea—toate vorbesc într-un limbaj atît de limpede, trăiesc atît de puternic, încît imaginea pe care o încheagă, ne ajută să pătrundem în esența fenomenului reprezentat, să înțelegem prin prisma unui moment trecător din viața sentimentală a unei tinere burgheze, un întreg stil de viață, psihologia unei clase întregi, pentru care sentimentalismul și reveria erau de fapt un revers al lîncezelii și plictiselii.

Din 1875, cînd este numit profesor de caligrafie și desen la externatul secundar de fete, și pînă la sfîrșitul vieții, existența lui Sava Henția se desfășoară între nenumăratele ore în care preda, în școli sau în particular, rudimentele artei sale și practicarea picturii. Picta, după cum ne relatează cei care l-au cunoscut, cu o pasiune neistovită și cu o mare ușurință și rapiditate; acest din urmă lucru, în treacăt fie spus, nu a folosit întotdeauna artei sale. Deși nu era deloc o fire morocănoasă, iubea mai puțin vizitele și « societatea » decît ieșirile la vînătoare și pescuit, sporturile sale preferate. Prietenos și vesel în tovărășia cunoscuților el prefera totuși să rătăcească singur prin păduri și cîmpii, vînînd — cum spune un contemporan al său — « ori peisajele cu blocul pe genunchi, ori păsările cu pușca la ochi ».

Cele mai valoroase rezultate pe plan artistic ale peregrinărilor sale în mijlocul naturii, care i-au ascuțit desigur și mai mult spiritul de observație, sînt, mai mult chiar decît peisajele, naturile sale moarte cu vînat. Deosebit de frumoasă este aceea pictată în 1876 sau aceea din 1900, în care diferențele de calitate tactilă ale penajului sau blănii diferitelor soiuri de vînat — iepuri și păsări — care captează și reflectă în mod diferit lumina, sînt redate cu multă măestrie. Capacitatea lui Henția de a sugera materialitatea obiectelor, nu numai prin justa dozare a efectelor de lumină, ci și prin orînduirea lor compozițională, se vădește cu și mai mare putere în natura moartă cu pești, pictată în același an, care poate sta alături de cele mai bune lucrări de acest gen ale picturii noastre.

Toate însușirile lui Henția, toată experiența dobîndită de el prin observarea atentă a omului, a naturii înconjurătoare, a animalului în mișcare sau doborît de glonțul vînătorului, își vor găsi un și mai larg cîmp de desfășurare cu prilejul evenimentului care va avea să-l scoată din începutul de rutină al carierei sale de profesor de liceu, deschizîndu-i orizonturi mai largi, adîncindu-i viziunea realistă și îmbogățind repertoriul tematic al artei sale. La propunerea generalului dr. Davilla, care-l cunoștea de la Azilul Elena Doamna, Sava Henția este chemat la 1877 să facă parte, alături de Nicolae Grigorescu, Szathmary și G. D. Mirea, din echipa de pictori, atașată pe lîngă Cartierul General, pe toată durata campaniei. Pictura istorică îl atrăsese pe Sava Henția încă de la începuturile activității sale. Sub influența, desigur, și a profesorului său, Theodor Aman, Henția pictase, de pildă, la 1870 o scenă de luptă, plină de mișcare, reprezentînd izgonirea turcilor la Giurgiu în 1594 de către oștenii lui Mihai Viteazul și un alt tablou de mici dimensiuni, mai puțin reușit, reprezentîndu-l pe Mihai Viteazul, urmat de oșteni cu drapele, intrînd la Alba Iulia, întîmpinat de populație cu facle, care luminează palid întreaga scenă nocturnă. Mai tîrziu, în 1876, Henția pictează portretul, în picioare, al eroului popular Tudor Vladimirescu, lucrare inspirată desigur de tabloul cu același subiect al lui Aman, dar inferioară acestuia ca realizare plastică. Tablourile cu subiecte din trecutul poporului nostru vor rămîne, și după războiul de la 1877, o preocupare statornică a lui Henția, pînă la sfîrșitul vieții. Mai întîi la Expoziția Artelor Frumoase din 1881 de la București și apoi, în același an, și la Expoziția Romînă din Sibiu, el prezintă o compoziție istorică de mari dimensiuni *Intrarea triumfală a lui Traian în Sarmisegetuza*, lucrare foarte apreciată de contemporani, astăzi pierdută. Tot din această epocă, pictat în 1880, este și un tablou înfățișînd vizita lui Neagoe Basarab și a Doamnei Despina la schela Mănăstirii Curtea de Argeș, probabil un studiu pentru o compoziție mai mare cu această temă, care, sub o altă ipostază, l-a interesat și mai tîrziu, cum o dovedește desenul executat în 1900 pentru cromolitografiere, închipuind momentul sfințirii mănăstirii. Alte desene din aceeași perioadă (1897—1902) înfățișînd moartea lui Ștefan cel Mare, sau pe același voevod și polonezii după bătălia de la Codrii Cosminului, sau un sacrificiu roman, precum și portretele de voevozi desenate anterior, în 1883, în vederea litografierii într-un panou « dedicat tuturor romînilor care au lucrat pentru regenerarea și independența patriei » sînt tot atîtea mărturii ale interesului susținut al pictorului pentru tema istorică. Continuînd însă o concepție convențională despre istoria poporului nostru, compozițiile de acest fel deveniseră la sfîrșitul secolului trecut artificiale și sunau fals, ca și pretinsul patriotism al claselor dominante, menit să justifice o orînduire întemeiată pe exploatarea celor mulți. De această artificialitate și retorism nu scapă nici lucrările cu temă istorică ale lui Henția, chiar dacă structura lui de pictor eminamente realist, ponderea și bunul lui simț înnăscut, umanizează legenda și desfășoară narația istorică, nu cu obișnuitele proiectări fantastice, ci în limitele firescului, la scara și cu tonalitatea evenimentelor de fiecare zi.

Moara — *ulei* — 1881



Pești — *ulei* — 1876

Țărancă — *ulei* — 1884

Adevărata măsură a înzestrării acestui pictor pentru compoziție, pentru tablourile cu multe personaje integrate organic într-un peisaj, trebuie căutată în numeroasele lucrări executate de el în cursul războiului de la 1877 sau prelucrate după materialele aduse din campanie. La baza lor stă observația atentă și directă a realității, notația fidelă a celor mai variate aspecte ale vieții de pe front și din spatele frontului. Ca și N. Grigorescu, Henția fixează în numeroase desene, cele mai multe doar în creion sau în cărbune, rare ori înviorate de cîte un accent de cretă, scenele felurite care i se perindă prin fața ochilor în cursul mișcării sau repausului trupelor: trupe trecînd Dunărea la Corabia, grupuri de soldați, un sanitar și doi răniți, soldați jucînd hora în momentele de răgaz dintre lupte, o trăsură de campanie rusească. Nu mai puțin viu este interesul pictorului pentru aspectele vieții mizere a țăranilor bulgari, în timp ce în orașe — la Nicopole — curiozitatea îi e atrasă de scene cu un colorit mai exotic, inedit pentru pictorul nostru — turc cu narghilea, vînzători de covoare — sau de ruinele care întruchipau atît de grăitor pustiirile războiului. Desfășurate uneori larg pe orizontală și în adîncime, însă de cele mai multe ori concentrîndu-se asupra unor obiective mai restrînse, desenele de război

Lagăr în 1877 — *ulei* — 1877

ale lui Henția, pur liniare cel mai adesea, dar folosind atunci cînd e nevoie și resursele estompei, sînt exacte, limpezi, capabile să sugereze volumele și raporturile spațiale și să definească esențialul unei atitudini sau al unei situații. Ele au totuși, cu rare excepții, un caracter oarecum static, o anumită răceală, dovedind că nu spon-taneitatea și verva execuției erau calitățile în care excela Henția. De altfel, rolul celor mai multe din aceste desene era doar de a pregăti ochiul și mîna ar-tistului pentru compozițiile mai mari, în ulei.

Un caracter mai autonom îl au acuarelele sale, printre care cu adevărat reușită este cea întitulată *Intîlnirea*, imagine luminoasă a frăției de arme ruso-romîne, simbo-lizată prin gestul atît de elocvent al celor doi ofițeri călare, rus și romîn, care-și string cu căldură mîinile în fața ostașilor.

Sinteza multiplelor observații făcute în cursul campa-niei este realizată de Sava Henția în tablourile în ulei pe care le pictează chiar la 1877 și apoi mult timp după aceea. Cel mai remarcabil dintre ele este fără îndoială cel intitulat *Lagărul* (de la Muzeul de Artă al orașului Iași). Tabloul, care înfățișează un bivuac al trupei, sugerează atmosfera vieții de lagăr, cu forța de convin-gere pe care o au faptele simple și adevărate. Totul e firesc în această pînză: atitudinile ostașilor dedați înde-letnicirilor obișnuite ale răgazului provizoriu dintre lupte, grupul de furgoane ce vine din dreapta, grupul de cai văzuți din spate, dintre care unul este tocmai potcovit de un ostaș, sacaua dejugată din stînga. Deta-liile sînt atît de caracteristice și evocatoare, iar atmos-fera pe care o crează e atît de unitară, cu toată diver-sitatea acțiunilor, a grupurilor și a elementelor de decor și de peisaj, încît, deși orînduirea compozițională a acestora poate stîrni oarecari obiecții, tabloul reușește să comunice privitorului impresia puternică de viață autentică. Asupra acestei teme Henția a revenit și într-un alt tablou, cu aceleași valoroase însușiri de observație realistă, în care însă admirabilul echilibru realizat în primul, între elementele de peisaj și figurile ce-l populează, este aproape răsturnat în favoarea pei-sajului. Peisajul pare motivul principal al compo-ziției, elementul asupra căruia pictorul stăruie mai mult.

Dar Henția s-a oprit în tablourile sale în ulei și la alte aspecte ale campaniei și ale frontului: ostași ocu-pînd o poziție de artilerie pe malul Dunării, sau stînd de veghe ca sentinele, etc.; l-au atras de asemenea aspecte ale vieții din spatele frontului. Dintre lucrările cu astfel de subiecte cea mai izbutită este cea intitulată *Gara de mărfuri*, priveliște de un puternic adevăr a unei gări, ce constituie o etapă în aprovizionarea tru-pelor, literalmente blocată de stivele de saci acope-riți cu prelate, însuflețită totuși de forfota oamenilor din planul al doilea, care muncesc la încărcarea și des-cărcarea sacilor.

Dacă însă Henția a reușit să surprindă uneori cu o uimitoare justețe episoade de acest fel ale vieții de campanie nu e mai puțin adevărat că el nu s-a ridicat, în nici una din lucrările sale de la 1877, la reprezen-tarea iureșului tumultuos al luptelor, a vitejiei și erois-mului în acțiune al ostașilor. Pe de altă parte, în unele tablouri, ca de pildă cel înfățișînd ruinele unor clă-diri bombardate de pe malul Dunării, sau un altul care are ca temă un bombardament de artilerie împo-triva unor poziții situate pe versantul unei înălțimi, redarea veridică a realității aspre a războiului suferă

din cauza înclinării prea pronunțate a pictorului spre sublinierea laturii pitorești a priveliștii.

Cu aceste limite, experiența războiului a fost deosebit de rodnică pentru Sava Henția, prilejuindu-i un contact mai direct cu realitatea, o înțelegere mai cuprinzătoare a vieții oamenilor simpli, eroii anonimi ai istoriei, precum și acumularea unui fond de observații din care pictura sa se va alimenta încă mult timp după aceea. Dintre tablourile pictate după 1877, trebuie amintit în deosebi cel intitulat *Cai la conovăț*, din 1886, care pune în lumină remarcabilele calități de pictor animalier ale lui Henția, sporite desigur și de experiența vieții de campanie.

După întoarcerea de pe front, pictorul își îndreaptă tot mai stăruitor atenția asupra oamenilor din popor, asupra mediului natural și social în care se desfășura viața lor simplă și săracă în bucurii.

In anii de după 1877 se situează portretele sale de țărănci, realist concepute, ca *Fata torcînd*, redînd tipuri sănătoase de femei muncitoare de la țară, care știu să țină cu îndemînare furca și-și cresc cu dragoste copiii. Tot muncind, țesînd și brodînd cu hărnicie, dar trăind în mizerie, cum arată șopronul de bîrne dărăpănat și copilașul gol din primul plan, înfățișează Henția un grup de femei de la țară într-un alt tablou din 1882, executat în regiunea Cîmpulungului.

Tipurile de oameni nevoiași și necăjiți ai orașelor — bătrîni mai ales — îi solicită, în anii aceștia, atenția într-o egală măsură. Din 1880 și 1889 datează două portrete de cerșetori bătrîni; mai sobră însă și mai patetică este imaginea — desenată în 1893 în peniță — a unui sărman unchiaș din Grozăvești, rămas pe drumuri după inundații, ale căror grozăvii și pustiiri pictorul le trăise el însuși în tinerețe.

Interesul pentru viața socială, implicit în lucrări ca portretele de bătrîni năpăstuiți de rînduielile nedrepte ale vremii sau de nepăsarea celor ce conduceau treburile obștești, se manifestă sub forme mai directe în tablouri de gen și acuarele înfățișînd aspecte din tîrgul moșilor sau de la vreun alt tîrg de țară ca acuarela *Bîlci la Brebu* (1902), ori scene ca aceea din *Hanul din București* (1881) cu țărani la un pahar de vin sub frunzarul din fața crîșmei.

Tot un interes social vădesc și peisajele de mahala bucureșteană pe care Henția le execută mai ales către sfîrșitul vieții. Acuarela din 1897, reprezentînd o uliță din Herăstrău ca și altele de același gen evocă aspectul mizer, dezolant, al periferiilor Capitalei, de care nimeni nu se îngrijea pe vremea aceea. Este demn de subliniat și caracteristic pentru orientarea profund realistă a lui Henția faptul că, cu toată dragostea lui pentru natură, puține sînt peisajele în care să nu apară omul sau care să nu constituie un cadru firesc al vieții lui, să nu ilustreze, într-un fel sau altul, condiția lui socială. Dintre lucrările în care domină preocuparea pur peisagistică pentru redarea vieții naturii, poate cea mai reușită este cea intitulată *Moara*, pictată în 1881. Demne de amintit sînt și naturile sale moarte cu flori, dintre care cel puțin una, acuarela din colecția dr. Dona a Sfatului Popular al Capitalei, este remarcabilă prin impresia de exuberanță vegetală și frăgezime coloristică pe care o evocă.

In toată perioada dintre 1877 și sfîrșitul vieții, portretele ocupă un loc însemnat în activitatea lui Sava Henția. Știm că el debutase ca un bun portretist, lucru firesc la un pictor cu o atît de viguroasă viziune realistă și al cărui interes pentru om nu s-a desmințit de-a lungul întregii sale vieți. Portretele executate după întoarcerea sa din Franța și îndeosebi cele din perioada 1877—1884— portretele doctorului Marcovici (1877), cel al generalului Davilla (1884), dar mai ales excelentul portret din 1881 al soției acestuia, îmbrăcată în costum național, cu maramă de borangic care-i subliniază grația și feminătatea — dovedesc că Henția dispunea de toate resursele unui bun portretist, care urmărește nu numai asemănarea exterioară a fizionomiei modelelor ci redarea vieții lor sufletești, punerea în lumină a trăsăturilor esențiale ale caracterului lor. Pline de gingășie și prospețime, pictate în culori delicate și luminoase, sînt și capetele de copii, datînd tot din această epocă. In asemenea tablouri se exprimă, de astă dată, prin modele luate din realitatea vie, latura lirică

Cerșetor bătrîn — *ulei* — 1889

și delicată a temperamentului acestui pictor, aceea care-l îndrumase spre pictura unui Pierre Prud'hon și spre alegoriile mitologice, pe care de altfel le reia sporadic și după 1880.

Henția realizează portrete valoroase de cîte ori le pictează cu dragoste și interes pentru personajul portretizat. De la un timp însă acest lucru se întîmplă din ce în ce mai rar. Nevoile materiale și poate și o anumită comoditate îl împing să accepte tot mai multe comenzi de portrete, pe care le execută adesea după fotografii, confecționîndu-le în serie, așa cum făcuse odinioară atelierul lui C. Lecca și Mișu Popp. Către sfîrșitul vieții se înmulțesc și comenzile oficiale, i se cer proiecte de tablouri cu subiecte festive, cum o dovedește desenul reprezentînd *Inaugurarea podului de la Cernavodă*, iar Academia Romînă îi comandă portretele unora dintre membrii ei care nu mai erau în viață. Henția se risipește tot mai mult în asemenea activități lăturalnice, care începeau să nu mai aibă nimic de-a face cu arta. O mențiune specială merită însă în această epocă, fiind un gen nou de manifestare a talentului acestui pictor și dovedind diversitatea preocupărilor sale, decorațiile murale executate pentru unele locuințe particulare, ca aceea din str. Sfinții Apostoli nr. 2, dar mai ales decorația plafonului Teatrului Național din București, distrusă odată cu clădirea de bombardamentul hitlerist, frumoasă compoziție, rotundă, în care femei tinere evoluau în atitudini grațioase, însoțite de amorași, printre tufișuri și verdeață.

Cu rare excepții, solicitările și gustul publicului burghez și ale oficialității, cărora Henția are slăbiciunea să le cedeze într-o măsură mereu mai mare, nu fac decît să-l abată de la drumul firesc al dezvoltării sale, de la lupta pentru înțelegerea profundă a realității și pentru redarea ei în forme artistice. Indeosebi, renunțarea la efortul de a-și perfecționa neîncetat meșteșugul artistic, coboară nivelul calitativ al operelor pictate în a doua parte a vieții sale și lipsește de mijloacele de exprimare corespunzătoare un conținut de idei care, așa cum am văzut, se îmbogățea totuși neîncetat, înglobînd mereu mai multe laturi ale realității din zilele artistului.

Este adînc grăitor faptul că, alături de Sava Henția, nici alți artiști de seamă ai vremii nu au făcut progrese și nu și-au menținut arta la un nivel înalt, decît în măsura în care au rezistat gustului și cerințelor claselor dominante, și, în schimb, și-au frînt elanurile ori de cîte ori au mers pe calea concesiilor față de clientela avută.

Dar, în ciuda condițiilor neprielnice de lucru, în ciuda denaturării și stagnării la care îl condamna atmosfera viciată a societății burgheze, ipocrizia vieții ei, convenționalismul și artificialitatea cerințelor ei în artă, Sava Henția a fost un artist care și-a îndeplinit menirea, chiar dacă nu a dat toate acele opere de valoare, la care înzestrarea lui ne îndreptățea să ne așteptăm. In existența sa relativ scurtă — a murit în 1904, la vîrsta de 56 de ani — Henția a desfășurat o activitate intensă și multilaterală, abordînd cu curaj cele mai variate genuri ale artei, de la ilustrația de carte pînă la marea decorație murală. Opere de-ale sale se află în toate muzeele țării și altele, pierdute din vedere, ies necontenit la iveală, întregind imaginea unui artist extrem de muncitor, dedat cu pasiune și devotament artei sale.

Practicînd aproape în exclusivitate o pictură de atelier, Henția nu a ajuns, în general în opera sa, la strălucirea și prospețimea pe care o realizează în aceeași vreme Nicolae Grigorescu sau Ion Andreescu. Totuși, pe lîngă faptul că se inspiră din viața satelor și din frumusețile peisajului romînesc, însăși factura unora din tablourile sale, cum sînt capetele de copii sau unele acuarele, dovedește că Henția a cunoscut și a învățat ceea ce era nou în pictura vremii sale și că posibilitățile sale de expresie plastică erau multilaterale și capabile de înnoire. La toate acestea se adaugă contribuția pe care operele lui Henția au adus-o la lărgirea orizontului tematic al picturii noastre, cultivînd peisajul urban și îndreptîndu-și atenția spre lumea de oameni nevoiași și necăjiți care popula periferia orașelor. Atît prin tendințele cît și prin calitățile sale, opera lui Sava Henția, bazată pe o cunoaștere temeinică a realității și pe un meșteșug solid și sigur, a îmbogățit patrimoniul artei realiste romînești și merită din plin prețuirea noastră.

Țărani odihnindu-se — *ulei* — 1925

# FIGURI DE ARTIȘTI CONTEMPORANI

# CAMIL RESSU

TEODOR ENESCU

La Muzeul Zambaccian poate fi văzut un tablou de Camil Ressu, care înfățișează două țărănci șezînd lîngă o troiță. Ceea ce te izbește în primul rînd este simplitatea nudă a imaginilor, un primitivism voit, care încearcă să-l amintească pe cel al artei țărănești, sugerată în tablou prin figurile naive și prin benzile de culori necomplimentare ale troiței, din colțul drept. Inspirîndu-se din simplitatea aproape primitivă a mijloacelor artei populare, pictorul a urmărit să sublinieze realismul imaginilor din care a izgonit orice dulcegărie sau eleganță factice. Contururile figurilor, unghiuloase tăiate cu asprime, se proiectează pe drumul gol, cenușiu, mărginit de un dîmb prelung cu vegetație măruntă deasupra căreia se întinde o fîșie de cer neguros. Culorile terne, lipsite de luminozitate, dau întregului tablou un ton închis, neutru, care e lumina uniformă a înserării: avem în fața noastră imaginea adevărată, fără umbră de idealizare, a țăranilor, în care artistul a căutat să sublinieze urmele pe care în ființa lor slabă și arsă de soare le-au lăsat amărăciunile vieții asuprite de atunci.

Dacă vom compara acest tablou cu alte tablouri de țărani, contemporane lui, tablouri care nu făceau decît să dilueze, prin idealizări facile, ce lingușeau gustul burghez, optimismul creațiilor grigorescene, vom putea desluși caracterul său fățiș de manifest: manifest al unei arte

sincere, pusă în slujba adevărului, artă de un viguros realism, afirmată uneori cu o virilă brutalitate.

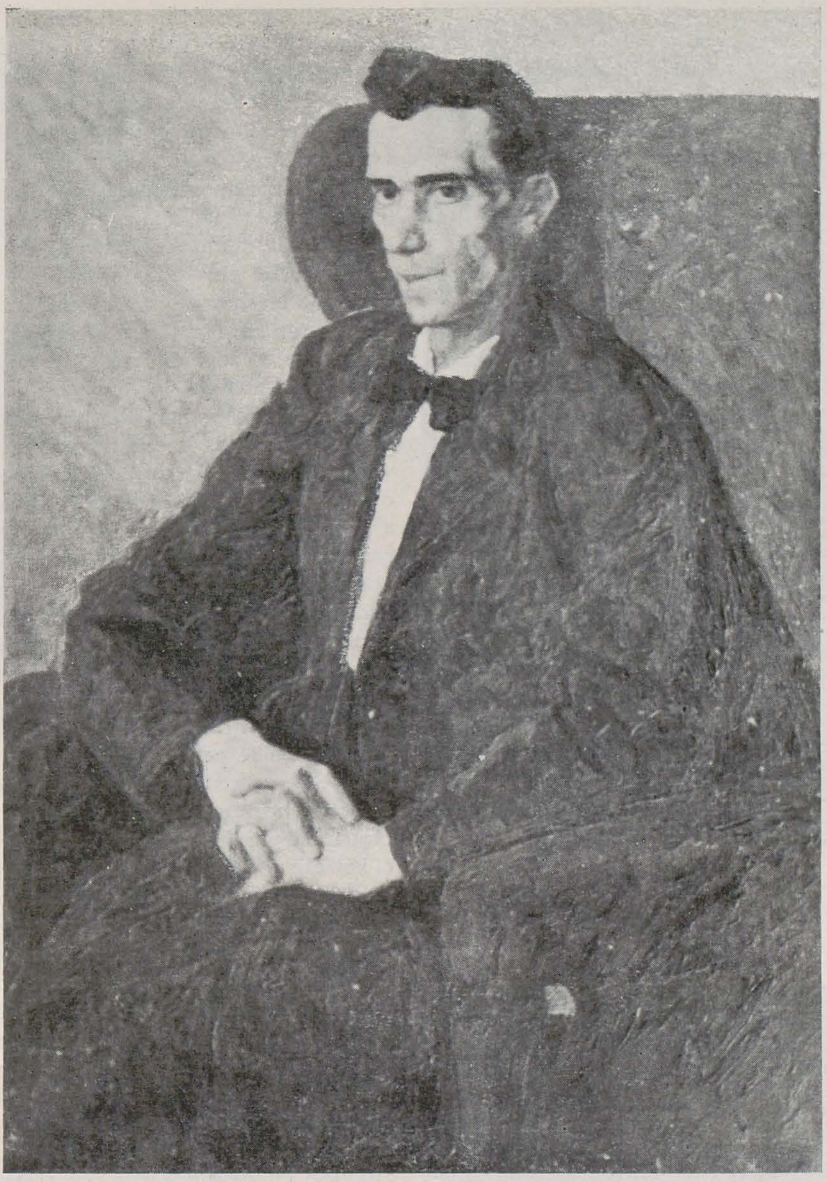
*Țărănci lîngă troiță* a fost expusă în perioada cînd în România lupta de clasă accentuîndu-se, mizeria muncitorimii și a țărănimii devenise din ce în ce mai mare sub apăsarea legilor burghezo-moșierești. Urmărind să îndepărteze atenția de la cruntele realități de exploatare ale acelei vremi, burghezia încuraja o artă convențională, o artă a evaziunii din realitate. In saloanele și expozițiile de atunci erau la modă imaginile vaporoase, subiectele frivole și pictura ajunsese, atît în desen cît și în colorit de o facilitate împinsă pînă la totală inconsistență și artificializare. In această atmosferă artistică, în care opere realiste ale unor artiști ca Luchian, Băncilă, Petrașcu, Steriadi sau Iser nu-și găseau ecoul meritat în public, tonul general fiind dat de artiști fără talent, care primeau comenzi din partea burgheziei și, servind intereselor ei de clasă, erau răsplătiți de laude și premii, pictura lui Ressu apare într-adevăr ca un manifest al unui realism cu accente critice.

Inspirația artei lui Ressu pornea de la adevărul vieții, de la realitatea observată din punctul de vedere al claselor asuprite și redată deci cu un accent viguros de critică socială, iar ca mijloace artistice, această inspirație își găsea cea mai potrivită expresie într-un desen precis, nesovăitor, care construia puternic volumele, dînd contururilor o fermitate clară și imprimînd tuturor imaginilor un accent individual, plin de viață. Față de pictura din vremea sa, îndreptată mai ales spre satisfacția imediată a senzațiilor și care, pe urmele impresionismului, compunea tablourile din alăturarea petelor de culoare, spre a da astfel o încîntare superficială ochilor, pictura lui Ressu constituia o reacție binevenită, punînd accentul mai ales pe compoziție și desen, cele mai bune mijloace de a pune în evidență un conținut realist.

Născut în orașul Galați, la 28 ianuarie 1885, Camil Ressu urmează Școala de Arte Frumoase din București, avînd ca profesor pe G. D. Mirea și apoi Școala din Iași, unde studiază cu Gh. Popovici. Pentru a-și continua studiile pleacă la Paris, unde, în primii ani, în atelierul lui Jean Paul Laurens, își îndreaptă toate străduințele spre studiul aprofundat al desenului. In același timp este preocupat de frămîntările sociale ale vremii și, atras de cercurile socialiste, frecventează adesea întrunirile din sala Wagram unde are prilejul să asculte înflăcăratele discursuri ale lui Jaurés. După studii serioase și continui, întorcîndu-se în țară, începe prin a colabora cu desene de moravuri sau de satiră politică în care biciuiește concepția societății burgheze, la ziare sau reviste ilustrate ca « Facla », « Furnica », « Adevărul », unde are colegi pe Iser, Șirato, Teodorescu-Sion. In 1910 expune pentru prima oară în cadrul « Tinerimii Artistice » cîteva compoziții cu țărani, care sînt imediat remarcate de unii cronicari ca, Tudor Arghezi sau N. D. Cocea, iar autorul lor este salutat ca o viguroasă personalitate apărută în lînceda atmosferă artistică a vremii.

In 1913 ia parte la campania din Bulgaria, unde pictează o serie de tablouri cu turci și vederi din Plevna, pe care le expune la prima lui expoziție personală din 1914. In timpul primului război mondial, lucrează ca pictor pe front și în 1917, pune la Iași, împreună cu Th. Pallady, Teodorescu-Sion, St. Dumitrescu și Tonitza, bazele grupării artistice « Arta Romînă » care continuă să expună și după aceea, opunînd picturii de la « Tinerimea Artistică », intrată în decadență, o artă mai viguroasă și mai originală, împrospătînd astfel atmosfera artistică a vremii. In 1919 se înscrie în partidul socialist al muncitorilor din România, iar în 1921, cu prilejul Congresului partidului socialist votează pentru înființarea partidului

Academia Terasa — *ulei* — 1913



Portretul lui Ștefan Luchian — *ulei* — 1912

comunist. Tot în 1921 ia parte la înființarea Sindicatului Artiștilor, iar în 1924 e profesor la Școala de Arte Frumoase unde duce o activitate didactică intensă, educînd generații de pictori în spiritul inspirației din viață și al unei profunde cunoașteri a meșteșugului.

Pozițiile pe care Ressu a înțeles să-și întemeieze cu hotărîre arta sa, le-a lămurit chiar din 1910, într-un lung articol din revista « Viața Socială ». Afirmînd necesitatea unei arte cu caracter național, bine definit, el arăta că subiectele artistice, fie de la țară, fie de la oraș, trebuie văzute prin prisma concepției artistice a poporului din care artistul face parte. Și concepția caracteristică a poporului nostru, Ressu socotea că trebuie căutată în creațiile lui străvechi, în decorațiile și icoanele în care nu au pătruns influențele artei bizantine. Tocmai această categorie de opere a înrîurit formarea stilului lui Ressu, în prima perioadă, dîndu-i acea nuanță de simplitate și asprime.

Dar inspirația din mijloacele simple ale artei populare, luată ca un scop în sine, duce la primitivism, la exerciții formale care îndepărtează de la cunoașterea realității. Ressu a înțeles să folosească această inspirație ca un mijloc de concentrare expresivă care să-l ferească de facilitățile pompoase, de eleganțele artificiale, la modă în arta decadentă a vremii sale. De aceea el a depășit curînd acest stadiu al inspirației sale, și, atent la observația nemijlocită și sinceră a realității, a imprimat imaginilor sale pecetea veridicității.

Ressu sublinia totodată, în articolul menționat, caracterul fals al semănătorismului la modă în acea vreme, arătînd că a face artă naționalistă și poporanistă nu înseamnă a face o operă izvorîtă din arta poporului romîn; el se ridică vehement împotriva influențelor străine, semnalînd primejdiile neglijării individualității noastre specifice: « cît timp nu vom înceta să fim adepții formulelor împrumutate, nu vom fi niciodată altceva decît niște umbre șterse ale altor popoare, ale altor artiști ». Pentru vremea aceea, atît de supusă influențelor cosmopolitismului, această atitudine îl situează pe Camil Ressu pe o poziție combativă, progresistă.

Temperament energic și viril, pictorul va alege din arta populară aspectele mai grave, formele mai aspre

Țărănci lîngă troiță — *ulei* — 1910

Țărănci — *ulei* — 1942

și primitive, căutînd ca în spiritul lor să interpreteze viziunea sa profund realistă a vieții de la țară. In primele sale compoziții, în *Țărănci din Vlaici*, în *Inmormîntarea la țară*, în *Țăran la arat*, în *Semănătorii*, în *Mocanii*, ne înfățișează o imagine a țăranilor, puțin obișnuită în vremea aceea. Ressu a cunoscut bine felul de trai al țăranilor și a petrecut mult timp în mijlocul lor, i-a observat în viața de toate zilele. Aspectul idilic nu l-a atras, ci a fost impresionat îndeosebi de munca obidită, de necazurile și durerile țăranilor. De aceea din operele sale va alunga orice sentimentalism convențional, orice idealizare falsă. Nu țărani artificiali, fericiți și surîzători, vor apare în tablourile lui, ci țărani cu fețele supte, unghiuloase, asimetrice, cu obrajii arși de soare și vînt, cu privirea încruntată, înfățișați cele mai adeseori la ocupațiile obișnuite, purtînd parcă în întreaga lor ființă vestigiile muncii aspre, neîntrerupte, fără satisfacții pe care erau siliți s-o ducă pe latifundiile boierești. Fără a avea puternicul accent de răzvrătire socială al operei lui O. Băncilă, opera lui Ressu în care apare imaginea adevărată a țărănimii asuprite, a constituit o critică aspră a nedreptăților sociale din acea vreme. Chipul și viața țăranilor au fost totdeauna subiectul predilect al pictorului. Sentimentele sale de reculegere și gravitate în fața frumuseții fizice și morale a țăranilor, el le va transpune pe un plan grandios. In compozițiile sale cu țărani, simți că nu se petrece numai un simplu spectacol pitoresc, observat cu o curiozitate binevoitoare. Dînd un caracter profund, viguros realist, acestor compoziții, el atribuie vieții cotidiene a țăranilor, a oamenilor simpli, o valoare eroică, înfățișînd-o cu un simț neobișnuit al monumentalului. Nu era numai simpatia și dragostea pentru viața asuprită și simplă a țăranilor, ci era și descoperirea unui sens de măreție epică, a unei valori umane eroice în eforturile și atitudinile lor obișnuite. Lucru care n-a fost adăugat de Ressu din afară, în mod convențional sau fantezist, ci a izvorît din însuși simțul realității, din a cărei observare constantă, artistul a făcut o condiție vitală a artei sale. Ressu a avut întotdeauna nevoie de model pentru a picta: studiindu-l în ședințe repetate de poză și urmărindu-l în mediul său firesc, familiarizîndu-se cu gesturile sale, cu viața, cu caracterul său. In acest sens, el declara în 1951, într-un interviu din « Flacăra »: « Am fost obișnuit și mi-a plăcut întotdeauna să lucrez după natură, după realitate. Nu mă pot emoționa dacă nu iau contact direct cu realitatea. Imi alegeam cele mai interesante tipuri pe care le studiam și le adînceam în răstimpul multor ședințe de poză, pînă cînd izbuteam să pătrund ceea ce era caracteristic și esențial în fizionomia, atitudinea, gesturile lor. Stăteam de vorbă cu ei, străduindu-mă să-i cunosc, să le urmăresc existența și să-mi fac o imagine reală cu privire la aspectele traiului de la țară ».

Caracteristic pentru aspectul monumental descoperit în viața țăranilor este tabloul de la « Galeria Națională », *Țărani odihnindu-se* rod al unei îndelungate șederi în satul Ilovăț din județul Severin. In plină amiază, sub soarele arzător, patru țărani se odihnesc după o muncă istovitoare. Pe chipul lor s-a așternut o expresie de oboseală și amărăciune. Unul își sprijină capul în palmă, o mînă îi atîrnă fără vlagă, alți doi, cu puternicele grumazuri încovoiate, privesc încruntați în pămînt, bătrînul, cu mîinile în poală își ațintește privirea în gol. Pe fețe și în atitudinea lor nu se citește nici o umbră de bucurie sau satisfacție, ci numai durerea surdă și amară a vieții lor obidite. Gesturile încete, încremenite parcă, ale țărăncii cu urciorul din spatele lor, căutătura pierdută, departe, nu fac din figura ei nimic anecdotic, pitoresc,

care să frîngă solemnitatea scenei, ci, dimpotrivă, subliniază gravitatea severă a imaginii. Iar în figura țăranului dintr-un al doilea plan, care se îndepărtează cu coasa pe umăr, pășind apăsat, cu o tensiune evidentă în liniile siluetei lui (și lucrul e mai vizibil în desenul de la secția de grafică, a Muzeului de Artă) recunoști vigoarea și mîndria țăranului muncitor, noblețea pe care munca o conferă ființei sale. Tabloul întreg se întinde transversal. Grupul situat în primul plan și piesajul de coline joase, desfășurat de-a lungul, accentuează orizontalitatea compoziției, făcînd-o mai clară. Aerul încins, torid, al amiezii, pare că a coborît cu toată greutatea și a silit întreaga natură la o nemișcare sculpturală. Sub lumina tăioasă a soarelui plasticitatea tuturor corpurilor apare exagerată, reliefurile se ascut cu o strălucire rece, metalică. Precizia cu care sînt conturate suprafețele și formele, zonele de umbră și lumină dau compoziției o schelă solidă și bine echilibrată. Desenul din linii largi, din unghiuri ascuțite, nervoase, și culoarea, fără transparențe și străluciri izolate, ci rece, consistentă, accentuează duritatea contururilor, înălțînd puterea expresivă a sentimentului grav și sever pe care artistul dorește să-l împărtășească privitorilor.

Și în *Munca* de la Muzeul Simu și în alte compoziții din care azi nu se mai păstrează decît desene pregătitoare, întîlnim aceeași viziune monumentală a țăranilor. *Țărăncile* de la Muzeul Simu, e o compoziție simplă, redusă, care totuși inspiră un sentiment puternic de grandoare: două țărănci voinice, profilate în amurg, pe întinderea sumbră a ogorului și pe cerul întunecat. Ele au sfîrșit o zi de muncă și sînt surprinse într-o clipă de odihnă în drumul lor de întoarcere. Vînjoase și grele, corpurile lor în veșmintele groase, se înalță impunătoare cu picioarele bine sprijinite în pămînt. Chipurile lor denotă sănătate și tinerețe, trupurile și brațele o robustețe pietroasă. Atitudinea primei țărănci, cu mîna dreaptă înfiptă în șold și cu stînga întinsă și sprijinită pe furcă, e plină de dîrzenie hotărîtă. Corpurile lor sînt modelate puternic, au o evidență statuară. Întreaga imagine, de o energie conținută, inspiră un puternic optimism vital.

*Țărăncile* de la Muzeul Simu sînt din 1940, *Țărăncile lîngă troiță,* din 1910. Drumul parcurs de artist este evident. De la început, inspirîndu-se cu fidelitate din realitate, el a căutat să alunge din tablourile sale orice detaliu inutil, orice falsitate convențională, urmărind să sublinieze în imagini grave, starea asuprită a țărănimii din acea vreme. In primele sale opere, mijloacele artistice simple ale artei populare, de la care a înțeles să pornească, l-au ajutat să se ferească de ispitele formalismului care domina în epoca sa. Cunoașterea nemijlocită a vieții de la țară, simpatia sa sinceră pentru suferințele țărănimii exploatate, admirația față de frumusețea fizică și morală a țăranilor, l-au ajutat să descopere ceea ce era măreț, eroic, în viața lor trudnică și aspră, și viziunea sa a fost transpusă astfel pe un plan grandios, monumental. Imaginile țăranilor lui Ressu, mai statice, mai puțin dezlănțuite ca cele ale lui Băncilă, imagini înfățișate cu o crîncenă claritate, peste care se așterne o tonalitate închisă, sînt mărturia vie a vieții de obidă a țărănimii din vremea sa și a valorii morale grandioase a celor ce muncesc.

Viziunea profund realistă a lumii înconjurătoare, știința de a surprinde și a reține esențialul din datele realității au făcut din Ressu și un admirabil portretist. Portretul a fost de altfel una din primele sale preocupări și încă din 1902 el se deprinsese să surprindă caracterul

Autoportret — *ulei* — 1952

Portretul pictoriței Nina Arbore — *ulei* — 1927

dominant al unei figuri, cele mai adeseori şarjînd spre obţinerea unei expresii izbitoare. In multe din portretele sale a arătat un ascuţit spirit sarcastic, dar cînd s-a apropiat cu căldură şi simpatie de model, a lăsat imagini de o netăgăduită forţă morală. Din rîndul acestora, face parte *Portretul lui Ştefan Luchian*, de la Muzeul Zambaccian. El a fost executat în 1912, cînd maladia de care suferea Luchian pusese stăpînire pe întregul lui trup, imobilizîndu-l aproape. O reculegere gravă şi solemnă în faţa suferinţii marelui pictor, se înalţă din imaginea de o simplitate evidentă atît în compoziţie cît şi în colorit. In haine negre, cu mîinile pe genunchi, Luchian şade într-un fotoliu înalt. Faţa lui suptă de boală, cu obrajii surpaţi, cu buzele strînse şi cu bărbia încleştată, e modelată viguros, de o plasticitate accentuată, scoţînd în evidenţă chinul şi oboseala lui Luchian. Sub arcadele proeminente, în ocrul carnaţiei, negrul ochilor capătă o profunzime şi o strălucire care vorbeşte despre arderea lăuntrică a pictorului suferind. Şi ocrul mai pal al mîinilor mari, cu degetele lungi, înlănţuite nervos, pe negrul compact al veşmîntului, pare un accent de deznădejde. Tonalitatea dominantă e dată de ocrul carnaţiei şi de sumbrele valori ale roşului întunecat, fără re lexe şi fără gradaţii, ale fotoliului şi ale negrului masiv al hainelor, tonalitate gravă care subliniază atmosfera de tăcută suferinţă.

Cînd în faţă a avut un model plin de energie, Ressu a ştiut să scoată în evidenţă caracterul voluntar al firii acestuia. *Portretul Ninei Arbore*, pictoriţă militantă pentru ideile socialiste, portret aflat la Muzeul de Artă al R.P.R., e o imagine plină de vitalitate. Bustul înălţat cu vigoare e realizat din planuri largi, conturate cu hotărîre şi precizie, în plină lumină. Iar în figura senină cu ochii limpezi, cu părul răvăşit pe fruntea înaltă, a izbutit să creeze o expresie de dîrzenie şi optimism. La fel şi în alte portrete ale sale, ca cel de *Tînără fată*, sau al scriitorului *Caton Teodorian*, amîndouă la Muzeul de Artă al R.P.R., precum şi în nudurile sale, el a imprimat o vitalitate robustă, o energie neşovăielnică, un optimism bărbătesc, expresie a dragostei sale neţărmurite de viaţă şi sănătate. L-a atras gingăşia şi fragilitatea vîrstei copilăriei şi a ştiut să înfăţişeze, ca de pildă în *Portretul nepotului* (executat în 1952), fără sentimentalism şi anecdotic, tot farmecul copilăriei fragede, fără a neglija nici caracterul individual al modelului, atît de evident în căutarea ştrengară a ochilor mari, în expresia de îmbufnare a buzelor şi în prospeţimea obrajilor bucălaţi.

Predilecţia sa pentru naturile energice şi hotărîte, trebuia să facă din artist un admirabil interpret al propriei sale figuri. Şi, într-adevăr, autoportretele sale (cele trei de la Muzeul de Artă al R.P.R. şi cel din 1952, în proprietatea pictorului), sînt opere de o desăvîrşită concentrare expresivă, realizate cu economie de mijloace. In ultimul său autoportret s-a îndreptat exclusiv asupra feţii pe care a construit-o puternic, a modelat-o sculptural pînă în cele mai mici amănunte, scoţînd în evidenţă expresia de hotărîre şi severitate a unui om cu convingeri profunde şi neclintite.

Dragostea de realitate a pictorului s-a oprit şi asupra aspectelor naturii, din care i-a plăcut mai ales să reprezinte întinderile largi, formele masive care-l atrăgeau prin volumul şi construcţia lor. Aşa este *Moara* de la Pinacoteca din Cluj, în care formele largi ale peisajului apar în toată materialitatea, în toată densitatea şi greutatea lor, conturate energic şi legate între ele nu numai prin tonalitatea generală dar şi prin compoziţia echilibrată, bine ritmată, a volumelor.

In *Mînăstirea Sf. Sava din Iaşi*, zidurile groase şi turnurile mînăstirii l-au atras pe pictor prin masele lor grele care-i cereau un simţ deosebit al construcţiei, simţ de care a făcut dovadă şi în alte peisaje similare, ca: *Peisajul de iarnă* şi *Peisajul cu biserică* sau *Peisaj de ţară*, toate la Muzeul de Artă al R.P.R. Dragostea sa pentru priveliştile romîneşti apare în peisaje ca: *Plopii*, *Drumul la Dîrste*, *Peisaj din Noua*. L-au atras pe artist şi aspecte ale marginilor de oraş, cu case mărunte, locurile umile fără un pitoresc de paradă. Din această categorie face parte *Peisajul* din proprietatea prof. Tudor Vianu sau *Peisajul de toamnă* în care, pentru a sugera şi mai puternic mizeria locuinţelor de mahala şi părăsirea în care populaţia sărmană era lăsată sub regimul burghez, pictorul a îmbrăcat într-o tonalitate neguroasă peisajul sărăcăcios unde, sub burniţa rece, în haine sumare, un om înfrigurat, aşteaptă o milostenie la marginea drumului.

O latură importantă a artei lui Ressu, care trebuie scoasă în evidenţă, şi care l-a deosebit de artiştii din vremea sa, e preocuparea lui constantă pentru compoziţie. Ea apare în chip desluşit, de pildă, în *Academia Terasa*, operă inspirată din actualitate, în care a reunit, într-un tablou vast, şapte portrete ale cîtorva personalităţi din lumea artistică şi literară din jurul anului 1910 (pictorii Iser, A. Szathmary, Jean Al. Steriadi, scriitorii T. Arghezi, I. Minulescu, Corneliu Moldovanu şi compozitorul Alfons Castaldi), păstrînd în fiecare portret caracterul individual al personajului. In afară de compoziţiile cu ţărani, el a arătat şi în alte compoziţii ştiinţa sa de a echilibra masele tabloului, de a pune în evidenţă ceea ce e esenţial, de a construi cu soliditate. In *Cortina Teatrului Naţional*, care i-a fost comandată în 1920, distrusă azi, el a realizat o compoziţie cu numeroase grupuri. Intr-un proiect de frescă pentru Ministerul Comunicaţiilor, a desfăşurat transversal momente din viaţa muncitorilor pe şantiere şi în porturi, scoţînd în evidenţă aportul fundamental al muncii lor, vînjoşia trupurilor lor active.

In ştiinţa compoziţiei şi în desen, Ressu a găsit mijloace adecuate pentru a da o formă proprie conţinutului realist al artei sale. Desenul lui Ressu, desen de un caracter pur plastic, se caracterizează prin fermitatea conturilor, prin preciziunea liniei şi a formei. Conturul său îmbracă numai ceea ce e esenţial, dînd imaginii construcţie şi soliditate, nepierzîndu-se în detalii inutile. Temperament prin excelenţă viril, Ressu e în primul rînd un desenator şi nu un colorist, în sensul că el vede în natură mai ales conturuí, iar culoarea sa este pusă în slujba plasticităţii formei, slujind la construirea imaginilor, nu la reprezentarea atmosferei. In mai toate operele sale este evidentă dragostea sa de plasticitate, dragostea pentru simplitatea aproape primitivă, care l-a făcut cîteodată să sacrifice formei conţinutul, oglindind în acest sens influenţa dăunătoare a modernismului pe care criticul sovietic N. T. Tihomirov a remarcat-o în creaţia sa. Din pricina unei sumare reprezentări schematice, grupurile sale se leagă cîteodată ornamental, pierzînd din monumentalitatea lor şi sacrificînd bogăţia şi importanţa conţinutului. Numai revenirea la observaţia directă a realităţii l-a făcut pe Ressu să se depărteze de aceste ispite ale formalismului, pe care le nutrea gustul artistic al burgheziei. Nici de alte primejdii ale acestui gust nimicitor al adevăratei arte, n-a putut să se ferească Ressu, aflat în condiţiile oricărui artist din societatea capitalistă, supus bunului plac al posesorului sacilor cu bani. In portrete sau în compoziţii decorative, făcute de comandă, a dispărut caracterul viguros al artei

Iscălim pentru pace — *ulei* — 1952

lui. Constrîns de convenţiuni, artistul nu mai poate da desenului hotărîrea şi preciziunea expresivă, iar compoziţia devine banală, ne mai avînd nimic particular de spus. Personalitatea adevărată a lui Ressu trebuie căutată în operele sale create în libertate, din imboldul său interior, care-l îndrepta spre aspectele adevărate şi esenţiale ale realităţii.

Astăzi, deşi la o vîrstă înaintată, Camil Ressu s-a simţit chemat să se inspire din măreţele realităţi ale vremii noastre şi a ţinut să reprezinte un aspect caracteristic din viaţa ţăranilor muncitori de azi, şi anume participarea lor, ca cetăţeni conştienţi, la frămîntările politice ale vremii, luînd atitudine împotriva aţîţătorilor la un nou război. Lucrarea sa, înfăţişînd un grup de ţărani, în plin cîmp, adunaţi în jurul unei mese spre a semna Apelul Consiliului Mondial al Păcii, a figurat la Expoziţia Anuală din 1952 şi a fost distinsă cu Premiul de Stat. Compoziţia simplă şi clară, în orizontală, desenul precis, coloritul luminos, făuresc cu toate un limbaj plastic accesibil tuturor, care pune în evidenţă ideea principală, anume conştiinţa de oameni liberi şi de cetăţeni a ţăranilor de azi, stăpîni pe munca lor şi încredinţaţi că voinţa şi lupta lor pentru pace şi muncă liniştită va triumfa. Pe feţele tuturor se citeşte seninătate şi încredere, şi un aer de solemnitate se desprinde parcă din atitudinile şi gesturile lor. Dacă totuşi tabloul suferă de unele scăderi care fac ca personajele de azi să mai semene cu vechile imagini ale ţăranilor de pe latifundiile boiereşti, aceasta se datoreşte, cum pictorul însuşi a mărturisit-o, lipsei de legătură efectivă cu realitatea.

El şi-a exprimat atunci dorinţa de a petrece un timp mai lung în mijlocul ţăranilor, ca astfel să poată să creeze opere desăvîrşite care să oglindească viaţa lor nouă de azi, aşa cum vechile sale opere oglindesc asuprirea la care ţăranii erau supuşi sub regimul moşieresc. Ressu a afirmat astfel încă odată necesitatea vitală pentru arta sa de a se nutri dintr-o legătură continuă şi nemijlocită cu realitatea vie.

Prin această necurmată grijă de a trăi în contact strîns cu realitatea, prin dragostea şi profunda simpatie pentru viaţa de muncă şi suferinţă a poporului, prin străduinţa de a exprima cu claritate adevărul, prin alegerea mijloacelor artistice cele mai potrivite şi mai simple pentru exprimarea evidentă a realităţii, mijloace mînuite cu o ştiinţă precisă, neşovăitoare, prin toate acestea Camil Ressu rămîne pentru generaţiile tinere un maestru şi arta lui un înalt exemplu.

---

*N. A.* Acest studiu este în parte versiunea prescurtată a monografiei lucrată în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R.

# DIN ACTIVITATEA SECŢIILOR DE CREAŢIE ALE UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

# DEZBATERILE ASUPRA PROBLEMELOR PEISAJULUI, AFIŞULUI ŞI COMPOZIŢIEI STATUARE

Plenara Uniunii Artiştilor Plastici, din luna aprilie 1954, n-a însemnat numai o analiză a lucrărilor de artă plastică create în ultimii ani, ci şi un stimulent pentru activitatea artistică viitoare.

Ca un răspuns la indicaţiile de a se organiza dezbateri ample asupra principalelor probleme ale artei în dezvoltarea ei pe drumul realismului socialist, a fost şi plenara secţiei de pictură din 12 mai 1954.

In cadrul acesteia s-au dus discuţii vii asupra peisajului, pe marginea referatului prezentat de criticul Eugen Schileru şi în strînsă legătură cu Expoziţia de peisaj din aprilie-mai de la Sala Dalles.

Referatul bine documentat, a scos în evidenţă unele lucrări reuşite din expoziţie arătînd necesitatea oglindirii veridice a realităţii şi combătînd unele poziţii formaliste, manifestate de unii pictori.

După o subliniere a unor opere de valoare din arta bogată a trecutului, referatul a analizat o serie de lucrări actuale de peisaj, ale pictorilor noştri, în special dintre lucrările expuse în ultima expoziţie de la Sala Dalles. Referatul a combătut atitudinea pesimistă a unor pictori, reflectată în pînzele lor, acest aspect negativ fiind rezultatul unei concepţii înguste, individualiste, ceea ce a făcut ca unii artişti ca: Gheorghe Ionescu, Ştefan Sevastre, Constantin Crăciun, Dinu Şerban, Sorin Ionescu, Florin Niculiu, Dan Ialomiţeanu, Ion Murariu şi alţii să aducă în lucrările lor deprimare sufletească, pesimism.

Priveliştile reprezentate în pînzele lor nu sînt tipice naturii patriei noastre de azi, care este în continuă transformare şi înflorire.

O problemă pusă de referat e şi aceea care se referă la lărgirea tematicei, la abordarea tuturor felurilor de peisaj — panoramic, industrial, urban, etc. Peisajele trebuie să fie însufleţite de prezenţa omului, să se simtă prezenţa lui, chiar dacă nu apare pe pînză.

Concluziile plenarei secţiei de pictură a U.A.P. au arătat că referatul a pus în discuţie unele probleme importante, dar, îndreptîndu-şi atenţia cu predilecţie către lucrările clasicilor, n-a insistat îndeajuns asupra metodei realismului socialist, n-a scos în evidenţă suficient progresul artei realiste contemporane.

Participanţii la discuţii au dezbătut o serie de probleme pe marginea referatului. Astfel, contribuţii interesante au adus tovarăşii Anastase Anastasiu şi Vitalie Nereuţă, care au subliniat necesitatea de a se depăşi faza peisajului-studiu şi de a se prezenta pe viitor, publicului, peisaje-tablou, cunoscîndu-se rolul educativ al peisajului şi al artei în general. Reflectarea pe pînză a unui colţ semnificativ din natură prilejuieşte o cunoaştere mai adîncă a frumuseţilor patriei noastre, educă patriotismul publicului.

Luînd cuvîntul, tovarăşa Eva Munteanu, a arătat că unele lucrări prezentate în expoziţie au calităţi care dovedesc talentul creatorilor respectivi, dar expoziţia luată în general nu reflectă frumuseţile patriei noastre. Artiştii trebuie să-şi pună întotdeauna întrebarea: pentru cine lucrează?, cui se adresează lucrările lor? Tovarăşa Eva Munteanu a subliniat necesitatea ca artiştii să simtă puternic dorinţa de a înfăţişa publicului, poporului, frumuseţile patriei şi ale vieţii în general.

Discuţiile s-au purtat îndeosebi asupra problemelor concepţiei ce trebuie să stea la baza lucrărilor de artă. Unii participanţi la discuţie au încercat să justifice, să ia apărarea acelor lucrări — uneori proprii — în care se vădeşte o concepţie greşită despre realitate. Astfel, o categorie de argumente au fost folosite pentru a face apologia pesimismului, a viziunii pesimiste asupra peisajului, iar altă categorie de argumente aveau drept scop ca mai presus de problema viziunii, a conţinutului peisajului, să pună o alta, problema realizării, a meşteşugului, despărţindu-le în mod nefiresc.

In ce priveşte prima categorie, pictorul Sorin Ionescu, a încercat să prezinte pesimismul ca o fatalitate biologică, a încercat să arate pesimismul şi optimismul ca două viziuni la fel de justificate, alegerea uneia sau alteia depinzînd de « personalitatea » artistului, fără a preciza ce anume determină această personalitate.

Este clar că peisajele noastre trebuie să oglindească emoţiile, ideile, năzuinţele ce le inspiră artistului realitatea, şi pentru a le oglindi just, el trebuie să înţeleagă realitatea printr-o prismă cît mai adecuată ei. Viziunea, concepţia cea mai înaintată, cea mai justă a vremurilor noastre este materialismul dialectic, metoda artistică cea mai adecuată de oglindire a lor, este realismul socialist. Şi această concepţie, dezvăluind procesul nestăvilit al societăţii noastre, nu poate fi caracterizată prin pesimism, ci printr-un optimism realist, care nu se confundă deloc cu prezentarea trandafirie a realităţii, cu arborarea oportunistă a unui optimism găunos. Deci, pesimismul sau optimismul nu sînt o chestiune de « individualitate », « personalitate », ci de concepţie. Personalitatea se dezvoltă numai extrăgînd din realitate, din societate, năzuinţele ei generale, orientarea ei principală; iar cei care în zilele noastre, adoptă viziuni pesimiste, nu pot rămîne decît epigoni sterili ai unei metode necorespunzătoare de studiu a realităţii, şi în niciun caz nu pot fi « personalităţi » reale.

Cu prilejul acestei plenare a fost evidenţiat încă odată rolul important al criticii, atît din partea criticilor, cît şi a artiştilor, care prin păreri deschise, discutînd în mod constructiv, pot contribui la lămurirea problemelor, deschizînd drumul către un nou avînt în creaţia peisajistică.

* * *

O altă plenară în cadrul activităţii U.A.P. a fost aceea care a avut loc la începutul lunii iunie, privind unele probleme ale afişului.

Expunînd referatul cu titlul « Originalitatea creaţiei şi specificul afişului », criticul Mircea Deac a subliniat rolul agitator şi educativ al acestui gen de artă plastică şi faptul că afişul trebuie să se inspire din problemele cele mai actuale ale construcţiei socialiste şi luptei pentru pace.

Referatul a scos în evidenţă necesitatea ca pictorii de afişe să dezvolte această ramură a artelor plastice la un nivel artistic superior, pentru ca afişul să devină cu adevărat una din formele puternice ale agitaţiei de masă. Printre mijloacele ce trebuie folosite în acest scop, a fost reliefată sarcina de a lupta pentru originalitatea realistă a afişului şi combaterea şablonului.

Atît referatul cît şi discuţiile au relevat o seamă de succese ale afişului politic.

Discuţiile şi referatul în jurul problemelor afişului au scos pe de altă parte la iveală nivelul scăzut al producţiei de afişe din ultimul timp, fapt care de altfel a dus la dezbaterea acestui punct în şedinţă plenară. In multe afişe, realitatea apare diformată, prin figuri de oameni prezentaţi schematic.

Obiectul unor vii discuţii a constituit-o problema neaprofundării imaginii, mulţi creatori de afişe nereuşind să redea figurile omeneşti în trăsăturile lor tipice, esenţiale. In unele afişe se simte o răceală, ceea ce face ca ele să nu fie sugestive, să nu înflăcăreze pe privitor. Nu se întrevede în asemenea afişe participarea intensă a artistului la viaţa reprezentată în creaţia lui.

Formalismul, superficialitatea în creaţie sînt lacune care umbresc afişele, făcîndu-le nefolositoare în mobilizarea oamenilor muncii la realizarea sarcinilor mari care le stau în faţă. Masele de oameni ai muncii resping astfel de afişe.

A fost reliefată de asemenea problema necesităţii de a se da o mai mare importanţă afişelor satirice, cunoscîndu-se caracterul lor agitator, popular, şi educativ.

Discuțiile și referatul au scos în evidență necesitatea de a se studia mai mult afișul sovietic, care prin expresivitatea, claritatea, culoarea, prin caracterul său popular, are o mare putere de convingere și mobilizare.

O problemă a producției de afișe o constituie necesitatea îmbunătățirii posibilităților tehnice de reproducere prin tipar, care foarte adesea au un nivel extrem de scăzut.

Pentru stimularea creației în domeniul afișului, subsecția afiș din cadrul U.A.P., care a avut o serie de lipsuri, și-a luat angajamentul să ducă pe viitor o activitate mai susținută, urmărind îndrumarea și lămurirea problemelor care s-au vădit a fi confuze la această plenară. In cadrul subsecției, pe bază de referate, se vor dezbate probleme ca: «Formalismul și cum se manifestă el», « Despre tipic și exagerarea conștientă », « Despre măestria artistică », etc.

* * *

Către sfîrșitul lunii iunie, sculptorii au dezbătut problemele compoziției statuare, pe marginea unui referat prezentat de criticul Ionel Jianu.

Referatul a dovedit preocuparea și interesul autorului pentru problemele sculpturii. Analizînd unele opere clasice, referatul a subliniat legătura existentă între arta realistă a trecutului și creația artistică realist-socialistă a zilelor noastre, care este o continuare în noi condiții istorice și ideologice a celor mai bune trăsături ale artei realiste clasice.

De asemenea s-a constatat efortul serios al tov. Jianu de a sistematiza bogatul material cuprins în referat și de a pune în lumină o serie de probleme importante, cum ar fi de pildă problema tipicului, problema formei naționale, problema inspirației din temele actualității.

Totuși, nu trebuie să trecem cu vederea și anumite scăderi ale acestui referat.

Astfel, s-ar putea spune că partea referitoare la arta clasică a dominat — prin extinderea sa și adesea și prin profunzimea analizei — partea referitoare la arta contemporană romînească, ceea ce desigur nu înseamnă că arta clasică ar fi trebuit să fie tratată mai superficial, ci că autorul să fi pus un accent mai puternic asupra realizărilor noastre actuale, întrucît în această parte, care este în același timp și partea cea mai dificilă, se găsesc datele cele mai importante și concrete pentru artiștii noștri. Dacă în analiza operelor clasice autorul a încercat să meargă în profunzime, în analiza unor lucrări actuale, el s-a menținut la suprafață, ba chiar uneori nu le-a analizat just.

O altă lipsă a referatului, care a fost relevată în discuții, este confuzia între ceea ce se înțelege potrivit concepției materialist-dialectice despre lume prin conflict și ceea ce a lăsat referatul să se înțeleagă prin conflict. Trebuie precizat că într-o operă de artă conflictul nu rezidă în opoziția sau contrastul dintre anumite axe și linii de forță ale structurii compoziționale, (așa cum s-a arătat în referat) ci în redarea ciocnirilor din viață, a ciocnirilor dintre ideile și sentimentele noi, înaintate, și cele vechi, înapoiate. Este foarte important de subliniat că una dintre legile principale ale compoziției este și legea contrastelor, care se aplică în toate artele, și deci și în sculptură, însă că folosirea contrastelor, într-o operă de artă realistă, trebuie făcută plecînd de la necesitatea de a reliefa conflictul dramatic dintre nou și vechi din însuși conținutul lucrării, lucru pe care referatul nu a izbutit să-l facă într-o măsură suficientă.

Unele confuzii au persistat și în ceea ce privește analiza problemei formei naționale. Astfel, definind forma națională, autorul s-a referit exclusiv la arta populară, arătînd că în însușirile ei trebuie căutat specificul național al poporului nostru. Este adevărat că în arta populară s-au cristalizat o seamă dintre cele mai caracteristice trăsături ale poporului nostru. Totuși, acesta nu este decît un aspect al problemei. Cea mai importantă sursă de sezisare și redare a specificului național rezidă în cunoașterea profundă a oamenilor, în legătura sufletească trainică dintre artist și popor, dintre artist și cauza înaltă a construcției socialiste. Numai apropiindu-se cu pasiune, cu dragoste, numai militînd ca om și artist alături de popor, artistul va ști să deosebească specificul poporului nostru, și anume, nu un specific înghețat, transcendent, așa cum îl înțelegeau în mod greșit exponenții filozofici ai idealismului, ci specificul viu, real al poporului, care îmbină trăsăturile pozitive cîștigate în trecut, prin lupta sa cu forțele reacționare ale societății și cu natura, cu noile însușiri pe care le cîștigă în procesul transformării sale socialiste.

Vorbitorii, departe de a se rezuma la o prezentare practicistă, îngustă a diferitelor lucrări, au încercat să pună în lumină problemele pe care le stîrnesc diferitele creații, au încercat să prezinte aceste probleme în lumina principiilor metodei realismului socialist.

Dar, chiar în discuțiile ce au avut loc trebuie criticate unele poziții. Astfel, unele din părerile tovarășului Frunzetti nu pot fi considerate juste. In primul rînd nu poate fi considerată justă părerea după care numai lucrările care scot în evidență un conflict direct sînt lucrări tipice, celelalte fiind așa zis atipice. Pe baza acestei afirmații, tovarășul Frunzetti a negat valoarea și caracterul tipic al unei serii întregi de lucrări pozitive, care au fost prezentate în expoziția noastră, cum ar fi de pildă lucrările sculptorilor Kaznovski, Elly Hette, Maitec, etc. Cerința metodei realismului socialist de a prezenta viața în dezvoltarea ei revoluționară, trebuie înțeleasă bine, pentru a nu da naștere la confuzii. Metoda realismului socialist, aplicată în domeniul artelor plastice, și în special în domeniul sculpturii, nu obligă pe artist la redarea directă a conflictelor sociale. Tocmai specificul artelor plastice, care nu permite artistului să înfățișeze viața printr-o succesiune de momente, printr-o desfășurare în timp, ci într-un unic moment, face ca redarea conflictului să nu trebuie să apară în mod nemijlocit în fiecare operă de artă, sub sancțiunea creării unei opere așa zis atipice. Desigur, și e bine de pus un accent foarte puternic pe aceasta, artistul nu trebuie să prezinte realitatea în culori trandafirii, să sugereze privitorului operei ideea că lucrurile se dezvoltă de la sine, fără fricțiuni, fără contradicții, fără luptă între nou și vechi, căci o asemenea înfățișare ar însemna o falsificare a realității. Oamenii muncii, eroii operelor noastre, conștiința lor înaintată, care constituie miezul moral al operelor noastre, se făurește în luptă, se călește în condiții departe de a fii condiții de pace socială și de inexistență a greutăților de tot felul. Acest proces de făurire prin luptă a caracterului omului nou se imprimă în felul său de a gîndi, în trăsăturile chipului său, în gesturile și atitudinile sale. Or, tocmai acest lucru trebuie să fie redat de artist, chiar dacă nu întotdeauna el înfățișează eroii în conflict direct cu forțele sociale antagoniste.

In cadrul discuțiilor s-a subliniat, pe drept cuvînt, însemnătatea deosebită pe care o are pentru arta noastră sculptura de gen și trebuie să scoatem în evidență justețea poziției tovarășului Zambaccian, care, în scurta sa intervenție, a arătat importanța și valabilitatea acestei ramuri a sculpturii.

Au mai fost de asemenea lămurite și o serie de alte probleme:

Astfel, în primul rînd, este problema aprecierii care s-a dat de către unii vorbitori perioadei elenistice din arta antichității și îndeosebi valorii grupului clasic al lui Laocoon. O serie de tovarăși au negat însemnătatea realistă a acestei perioade și în același timp au negat valoarea grupului lui Laocoon. Trebuie precizat, credem, că spre deosebire de istoriografia burgheză care considera elenismul ca o perioadă de decădere a artei, noua concepție despre istoria artelor care vede ca motor și element esențial al dezvoltării artei lupta dintre realism și antirealism, apreciază elenismul nu ca o epocă de decădere a artei, ci ca o epocă în care artiștii s-au apropiat mai mult de omul real, de frămîntările și pasiunile sale sufletești, de dramatismul existenței sale zilnice. Nenumărate lucrări, compoziții, portrete, frize, grupuri statuare, care ne-au rămas din perioada elenistică, vorbesc cu claritate despre apropierea artistului din această perioadă de viața omului simplu, de munca sa, de individualitatea și personalitatea sa. Trebuie considerat că grupul Laocoon face parte tocmai dintre aceste lucrări care duc mai departe și mai în adîncime principiile realismului, inspirîndu-se dintr-un moment dramatic al vieții sociale, adîncind expresivitatea chipurilor omenești, încercînd să spargă canoanele și formele perimate pentru concepția acelei vremi, a artei din perioada de aur a artei grecești. Ar fi o greșeală să nu înțelegem acest caracter realist al concepției artiștilor elenismului, și să considerăm această perioadă, așa cum a făcut-o istoriografia burgheză, ca o perioadă de decădere. Aceasta nu înseamnă desigur că în acea perioadă nu s-ar fi dat lupta între realism și antirealism, că alături de elemente realiste nu ar fi existat și tendințe naturaliste. Totuși artiștii noștri au de învățat din perioada elenistă și au de învățat anume din lucrările realiste ale acestei perioade, care sînt reprezentate în mod magistral în grupul Laocoon.

In încheiere, concluziile au făcut un apel la toți sculptorii ca în viitoarele dezbateri să participe în număr mai mare la discuții, să ridice cu curaj problemele care-i frămîntă, înțelegînd că numai în acest fel se va putea crea acea strînsă legătură între artiști, acea încredere reciprocă bazată pe dorința sinceră de a se ajuta unii pe alții, avînd clar în față scopul artei noastre, care trebuie să devină o artă puternică și înfloritoare, pentru a sluji cît mai deplin cerințele spirituale și lupta poporului nostru pentru pace și socialism.

# RECENZII

## *ANTON COMAN*: «OCTAV BĂNCILĂ»

Cu prilejul împlinirii a 10 ani de la moartea lui Octav Băncilă, odată cu organizarea Expoziției retrospective a operelor pictorului la Galeria Națională, Editura de Stat pentru Literatură și Artă a pus în librării o impozantă monografie închinată acestui artist. Nu este numai primul studiu masiv ce i se consacră, ci, mai mult, cea dintîi lucrare de mari dimensiuni asupra unui artist plastic romîn, scoasă după 23 August 1944. Debutul sectorului de artă al Editurii de Stat în materie de monografii îndreptățește nădejdi optimiste. Aspectul grafic al lucrării, deosebit de îngrijit, impresionează de la început pe cititor, chiar dacă la o analiză mai atentă ies la iveală unele neajunsuri de tehno-redactare. Impun, de asemenea, volumul masiv al informației cuprinse în paginile cărții și amploarea studiului întreprins de semnatarul monografiei, *Anton Coman*. Cele peste 100 de pagini de text, format mare (17 coli de editură), reprezintă într-adevăr o contribuție însemnată la cunoașterea vieții și a activității lui Octav Băncilă, artistul despre care, deși s-a vorbit atît de mult la noi, și cu atîta patimă, s-a scris totuși atît de puțin. Imaginea noastră asupra lui Băncilă era, în trecut, cu totul alta decît aceea care se închează din lectura monografiei și din vizitarea expoziției deschise în localul Muzeului Republicii. Posibilitatea, destul de rară de obicei, de a confrunta spusele criticului cu însăși realitatea, sporește interesul lecturii.

Din această confruntare a cărții cu expoziția reiese puternic importanța picturii realiste a lui Octav Băncilă sub aspectul combaterii nedreptăților sociale ale regimului burghezo-moșieresc, și, mai mult decît atîta, patosul revoluționar adînc, suflul unei lumi noi, întrevăzută de acest precursor al vremii noastre.

Meritul cel mare al cărții lui Anton Coman este de a fi știut să pună în valoare tocmai acest aspect al operei lui Băncilă. Primul capitol al lucrării, intitulat *Viața, lupta și opera lui Octav Băncilă* este și cel mai dezvoltat. Autorul ne dă o amplă biografie a artistului, insistînd asupra vocației sale de luptător pentru dreptatea socială și asupra formației sale spirituale, îmbogățită prin educația ce i-a făcut-o încă din copilărie contactul cu cercul ieșean al «Contemporanului». Inteligent condusă, expunerea vieții și luptei artistului, nu este izolată de prezentarea operei pictorului, ci împletită cu ea, permițînd să se vadă sursa vie a inspirației sale artistice, metoda sa de lucru și chiar prilejuind analize cîteodată nu numai tematice ci și plastice. Felul complex cum e conceput primul capitol face ca materialul celorlalte două să-i repete adeseori afirmațiile și să-i reia problemele schițate. In capitolele doi și trei: *Locul lui Băncilă în pictura noastră* și *Considerații finale asupra măestriei artistice* sînt reluate tezele teoretice generale ale primului capitol, sintetizate și adîncite în așa fel încît aportul cărții în ceea ce privește fixarea unei juste imagini asupra lui Băncilă — luptător social — este cu totul pozitiv. Aceste două capitole ar fi putut constitui însă unul singur, căci de măestria unui pictor depinde și locul lui în istoria picturii unei țări. Pe de altă parte, promisiunile titlurilor celui de al doilea și cu atît mai mult ale celui de al treilea capitol, ni se par prea puțin realizate. Ar mai fi lucruri de spus și încă esențiale, atît despre locul lui Băncilă, cît și despre măestria care-i condiționează locul în pictura romînească.

Autorul monografiei periodizează just activitatea lui Băncilă, artist la care, mai mult poate decît la alții, e nevoie să se vorbească de perioade. Dar folosește în acest scop formulări imperfecte.

Prima fază a activității pictorului, faza începuturilor sale artistice (1892—1907), Anton Coman o numește «faza căutărilor și a începutului de dumirire», luînd deci criteriul orientării ideologice. Faza a doua (1907—1916), cea mai importantă, deși ține doar opt ani, este numită însă, generic și necaracterizant, pur și simplu «faza culminantă» (în altă parte, autorul a simțit nevoia să dea formulării un conținut mai precis și a numit-o «faza revoltei active»). Cu faza a treia, care se întinde pe aproape trei decenii (1916—1944), criteriul periodizării devine cel estetic «faza de lentă eclipsare a avîntului creator». Logica cere însă ca diviziunile să se facă dintr-un punct de vedere unic.

Unitară logic nu este, ni se pare, nici diviziunea temelor lui Băncilă: «tematica țărănească», «tematica evreească», «tematica proletară». Este o terminologie care face să alterneze criteriul de clasă cu cel al naționalității, cînd din context reiese tocmai că Anton Coman a știut să vadă poziția justă de clasă a artistului. Faptul de a-și fi luat temele și din viața unei categorii asuprite, în acea epocă de obscurantism, de descriminări etnice, se cuvenea într-adevăr să fie subliniat la Băncilă, cum de altfel o și face Anton Coman, dar trebuia cu atît mai vîrtos să se fi subliniat interesul lui Băncilă pentru muncitorimea evreească și să se fi pus accentul pe apartenența ei de clasă. Deși textul accentuează că atitudinea pictorului față de subiect e una cînd are de a face cu zarafi, cămătari sau misiți și alta cînd e vorba de telali, cîrpaci, apari, etc., includerea tuturor acestor subiecte sub titlul de «tematică evreească» pare a contrazice înseși părerile lui Anton Coman. Metoda nu e fericită. Extinsă, ea ar fi cerut să se grupeze și studiile de țigani (spoitori, cărturărese, etc.), sub titlul de «tematica țigănească», ceea ce autorul, pe bună dreptate, n-a făcut.

Cea mai importantă obiecție care se poate aduce lucrării lui Anton Coman este insuficiența analizei

critice, din punct de vedere plastic. Serioasa documentare biografică, cercetarea pachetului voluminos de extrase din presă, pus la dispoziție de familia artistului și completarea cu o bibliografie studiată ulterior în biblioteci, explicarea influențelor artistice și culturale suferite de pictor și redarea esențialului din curentele respective, ca și rezumatul asupra evenimentelor mari sociale ale epocii, sînt merite ale cărții. Autorul monografiei apare ca iubindu-și efectiv tema, ca fiind convins de valoarea umană și artistică a lui Băncilă și de nedreptatea ce i s-a făcut în trecut. Tonul lui Anton Coman, avîntat și cald, apologetic, dovedește că el s-a entuziasmat, și pe drept cuvînt, de subiectul cercetării sale științifice. Acest entuziasm merge însă uneori pînă la eclipsarea criteriilor științifice de critică artistică.

La Anton Coman prevalează bucuria, îndreptățită desigur, de a fi găsit un conținut, bogat în implicații ideologice, în multe din operele acestui artist, pentru care tema socială, înfățișarea conflictului dintre vechi și nou și a luptei de clasă, departe de a fi etichete, constituie chiar esența experienței sale de viață. Reconsiderarea artiștilor la care ținem trebuie însă ferită de exagerări și, mai ales, de invenții, interpretări nefundate pe indicațiile obiectului real. Astfel, la pag. 74, în tabloul *Inainte de 1907*, reprodus, deci verificabil și de către cititor, autorul vede un țăran «plutind... peste munții și cîmpiile țării» — inexistente în imaginea la care face aluzie. Anton Coman mai vorbește, la fel, de «un colorit expresiv», de o «pastă limpede adîncită avînd netezimi sclipitoare», de un desen precis, amănunțit și viguros articulat», calități existente în multe opere ale lui Băncilă, dar pe care nu știe să le caute acolo unde sînt, și pe care se crede îndreptățit să le descopere cîteodată acolo unde nu sînt, ca în analiza tabloului *Flămîndul* (pag. 71). Intr-un tablou ca *Flămîndul*, cunoașterea precisă a realității, neîndoielnică, expresia psihologică indicată prin atitudine și mimică, excelent redate, ar fi trebuit mai cu putere scoase în relief de analiză, și nu să se insiste asupra unor calități formale, a căror accentuare, probabil, nici n-a stat în intenția pictorului.

Cînd criticul vorbește de «tonalități clare» și tabloul din expoziție ne arată o gamă de cafeniu, verzui, cenușiu-albăstrui, cititorul are îndoieli și asupra celorlalte afirmații ale autorului, de al cărui simț cromatic începe să se îndoiască. Atunci cînd, la pag. 95, criticul nu găsește pentru frecvența tonurilor violete în pictura lui Băncilă, altă explicație decît că artistul locuia în mijlocul unei grădini cu tufe de liliac, ale căror «tonalități liliachii l-au captivat într-atît, încît le aducea uneori și în priveliștile fără flori de liliac», cititorul surîde de naivitatea acestui curat mecanicism critic.

De aceea, lipsa de selectivitate în alegerea tablourilor pentru reproducerile colorate ale monografiei nu mai surprinde, și acest neajuns îi este atribuit de-a dreptul autorului, chiar dacă și editura își va fi spus aici cuvîntul. Cum într-o asemenea lucrare ilustrațiile sînt de mare importanță, ele fiind argumentele care pînă în ultima analiză conving, faptul că *unele* lucrări și nu altele, din opera unui pictor, au fost alese spre a figura în culori în paginile cărții, nu poate fi fără urmări. Lucrări cu totul remarcabile coloristic, cum este *Pribeagul* (1910) — deci faza culminantă a revoltei active (ceea ce ca și tema, este un argument în plus), sau cum este splendidul portret al lui *Gheorghe Panaiteanu Bardasare bătrîn* (1898) — unul din cele mai strălucite portrete din pictura romînească—n-au fost reproduse în culori. In schimb, o pînză ca *Țiganca*, în care registrul cromatic redus și mica diferențiere a tonurilor dă impresia de monocromie în brunuri, în loc de griuri, figurează în cvadricromie, ca și *Prevestirea răscoalelor*, unde realizarea artistică este, vizibil, sub nivelul interesului tematic. Această din urmă planșă a fost «înfrumusețată» de tehnoredactorii și urmăritorii lucrării, după o concepție cu totul greșită, care ignoră cît de instructive și pline de interes pot fi chiar nereușitele unui artist.

Inexactități în colorit se pot vedea și în alte planșe, cum este *Dimineața la sapă* unde, în locul dominantei viorii a originalului, planșa prezintă o gamă de griuri-verzui terne. Din *Peticarul* (1908) — tabloul în care distribuția tonurilor pe întregul pînzei e atît de îndrăzneț concepută, și în care se ține seama de forma plastică, fără recursul facil la decorativ — planșa colorată, tipărită în culori mai intense și în tonuri locale plate, a făcut o imagine decorativă, dînd privitorului impresia greșită că Băncilă a mers pe linia căutărilor de acest fel. Marele (ca dimensiuni) și importantul portret de grup, reprezentînd pe membrii familiei Nădejde, una din cele mai însemnate opere ale pictorului, este cu totul ignorat de monografie: nici reprodus, nici pomenit măcar, deși portretul acesta reține în expoziție atenția oricărui vizitator, prin calitatea desenului și adîncimea caracterizării psihologice a personajelor. Reproducerea în negru a portretului Panaiteanu este ca și inexistentă, din pricina clișeului nereușit. In schimb sînt reproduse lucrări inegale ca valoare, fără o ierarhizare tipică în text, ca: *Emigrantul, Aparul, Creangă și Eminescu*, a căror simplă pomenire ar fi fost suficientă. Ele sînt puse sub ochii cititorului, alături de *Moș Ițic cămătarul* ori de *Cina* (1915), de *Croitorul bătrîn* (1913), ori de *Zaraf*, lucrări într-adevăr solid arhitecturate și bine gîndite.

Lucrarea lui Anton Coman ar fi cîștigat poate dacă selecționarea lucrărilor reproduse s-ar fi făcut cu mai multă grijă, și, în orice caz, dacă tehnoredacția n-ar fi avut ideea năstrușnică de a încadra toate clișeele (cele reproduse în negru) printr-un chenar de o culoare brun-roșiatică, foarte nepotrivită. In general, încadrarea unui clișeu negru prin albul paginii oferă îndeajunse condiții de «izolare estetică» operei prezentate. Spațiul neutru al hîrtiei albe ar fi fost și suficient și preferabil. Acumularea mijloacelor nu e niciodată marca bunului gust. De asemenea, dacă planșele în culori ar fi fost decupate și lipite pe un passe-partout de carton, planșa ar fi cîștigat în importanță și decalajul clișeelor suprapuse, în cerneluri diferite, n-ar mai fi fost vizibil la marginile lor, căzînd sub cuțit.

Cu toate aceste neajunsuri, aspectul grafic al lucrării este impunător, și e păcat doar că ediția semi-legată nu are cămașa de hîrtie cromo cu reproducerea colorată destul de reușită a tabloului *Muncitor în repaus*, care ajută atît de mult ediției de lux să se impună atenției publicului.

Monografia este, neîndoielnic, de folos atît marilor mase de cititori, dornice să se instruiască și să cunoască patrimoniul nostru artistic, cît și cercetătorilor de specialitate.

Salutăm cu bucurie apariția lucrării, ca pe un început promițător, cu sentimentul că s-a împlinit, față de memoria artistului, un act de justețe — și pentru istoria artei romînești, încă un pas înainte.

ION FRUNZETTI

# DIN ISKUSSTVO
## *Note rezumative*

### *DIN CUPRINSUL Nr. 1/1954*

Sub titlul « Marea unitate a culturilor surori », revista Iskusstvo închină articolul editorial aniversării a 300 de ani de la reunirea Ucrainei cu Rusia.

După ce arată că prietenia indestructibilă a popoarelor sovietice s-a născut și s-a călit de-a lungul veacurilor în lupta împotriva dușmanului din afară și a celui dinăuntru, editorialul subliniază că astăzi această prietenie constituie chezășia puterii și înfloririi Statului Socialist. Poporul rus a constituit pentru cel ucrainean un sprijin puternic în lupta comună pentru independență și libertate și a exercitat în același timp o influență hotărîtoare asupra artei sale naționale, stabilindu-se un larg schimb de valori spirituale între cele două popoare. Artiștii ruși s-au inspirat din viața Ucrainei, iar cei ucraineni reprezentați prin artiști ca T. Sevcenko — tovarăș apropiat al marilor revoluționari democrați ruși, N. Cernîșevski și N. Dobroliubov — au dat o orientare realistă picturii și graficii ucrainene, adevărata expresie a unității artei celor două popoare. Arta peredvijnicilor ruși a exercitat o influență hotărîtoare asupra unor artiști ucraineni ca P. Martînovici, K. Trutovski, K. Kostandi, N. Pimonenko, și a. De asemenea, un rol de frunte în dezvoltarea artei plastice ucrainene revine lui Repin și lui V. Stasov, care a contribuit la formarea criticii ucrainene de artă.

In condițiile de astăzi, arta plastică a Ucrainei Sovietice continuă să înregistreze realizări din ce în ce mai mari, care contribuie și mai mult la unitatea de veacuri a celor două culturi — rusă și ucraineană.

In legătură cu același eveniment istoric, L. Vladici semnează un articol în care tratează « Tema reunirii Ucrainei la Rusia în moștenirea artistică a lui T. G. Sevcenko ». Autorul analizează o serie de desene, proiecte de compoziții, studii care reflectă preocuparea marelui poet și pictor ucrainean de a glorifica această temă istorică.

A. Gherasimov, în articolul « Sarcinile noastre » arată că istoricile hotărîri ale celui de al XIX-lea Congres al P.C.U.S., ale Plenarei din septembrie 1953 a C. C. și ale Sesiunii a V-a a Sovietului Suprem al U.R.S.S., au deschis perspective noi pentru dezvoltarea economiei socialiste, culturii și artei sovietice. In lumina acestor hotărîri s-au putut constata realizările din ultimii ani ale artei plastice sovietice, dar și lipsurile sale. După ce precizează că de aceste lipsuri sînt răspunzătoare Uniunile de artă, fostul Comitet pentru Artă și Academia de Artă a U.R.S.S., care nu au știut să mobilizeze îndeajuns pe pictori și i-a ajutat prea puțin la creșterea lor artistică, A. Gherasimov arată că nici pictorii nu au știut să redea în toată amploarea tipicul realității, elementul nou și progresist care caracterizează viața oamenilor sovietici de astăzi, abătîndu-se de la îndrumările partidului care a lămurit că pentru a fi un adevărat creator, pictorul trebuie să lupte pentru ridicarea nivelului ideologic al artei sale, să privească cu toată seriozitatea, expresivitatea și perfecțiunea formei artistice, să dea dovadă de o adevărată îndrăzneală creatoare. Printre sarcinile de îndeplinit, autorul socotește că arta plastică trebuie să-și extindă sfera de activitate, să pătrundă mai adînc, să corespundă mai deplin rolului ei educator.

Articolele «Primele tablouri », de P. Sokolov-Skalia, și « Tinerii sculptori » de L. Kerbel se ocupă de lucrările de diplomă ale absolvenților de la institutele de artă, prezentate la Expoziția Unională din Moscova. Se arată că organizarea învățămîntului artistic, inițiată de Academia de Artă, în sensul însușirii și punerii în valoare a marilor tradiții ale școlii realiste ruse, în spiritul marilor cerințe ale realismului socialist, a permis crearea unor baze solide pentru învățămîntul artistic. Rezultatele sînt concludente în ceea ce privește alegerea unor teme vii și interesante. Ele dovedesc că tinerii pictori și sculptori au fost pasionați de subiectele alese, executînd în același timp serioase studii premergătoare. Articolele menționează, apoi, lucrările cele mai caracteristice și valoroase de: pictură, sculptură, afiș, ilustrații de carte, acuarele, decoruri de teatru. In concluzie, ele subliniază că profesorii institutelor de artă trebuie să acorde mai multă atenție lucrărilor de compoziție, sprijinind la momentul oportun pe studenți, deoarece, în acest gen, tinerii nu ating încă nivelul artistic necesar.

E. Polisciuk face o amplă discuție în jurul « Problemei conflictului în pictura sovietică de gen ». După ce arată că a zugrăvi în mod veridic viața, înseamnă a dezvălui conflictele ei esențiale, iar nu pe cele întîmplătoare, E. Polisciuk precizează că spre deosebire de literatură, în pictură — dat fiind specificul ei — prezența conflictului dramatic nu este întotdeauna obligatorie. Important este că tabloul să oglindească caractere tipice în situații tipice, să dezvăluie psihologia oamenilor, astfel ca cel ce privește să înțeleagă ceea ce a fost înaintea momentului ales și ce va urma. Acolo însă unde conflictul este înfățișat, artistul trebuie să aleagă un conflict real din viață și să-l prezinte în sensul tendințelor lui de dezvoltare. Unii pictori subapreciază posibilitățile mari ale picturii de gen în rezolvarea conflictului, iar alții sub influența teoriei lipsei de conflict, consideră că în realitatea socialistă nu există nici un fel de contradicții, din care cauză ei evită să prezinte situații dramatice și conflicte reale. In încheiere, el subliniază că dezvăluirea imaginilor pozitive este indisolubil legată de demascarea lipsurilor, formelor retrograde, de zugrăvirea contradicțiilor și conflictelor din viață.

Intr-un articol închinat lui M. I. Kozlovski, V. Petrov vorbește despre viața și opera acestui sculptor pe care îl consideră ca făcînd parte din pleiada maeștrilor artei clasice decorative și monumentale de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. El a redat în operele sale evenimentele contemporaneității, punînd pe primul plan temele de luptă și protest, pentru a căror exprimare s-a folosit de limbajul alegoric și de forma antică. Lucrările sale sînt pătrunse de patriotism, eroul principal fiind cetățeanul care se jertfește în numele patriei și al binelui obștesc. In sculpturi ca a *Ecaterinei a II-a sub chipul Minervei*, sau *Veghерea lui Alexandru Macedon*, cu tot convenționalismul subiectelor, artistul păstrează trăsături realiste în ce privește înțelegerea naturii. Cu toate trăsăturile realiste ale creației sale, maestrul n-a creat o nouă metodă de tipizare a realității, ci modificînd numai formele clasicismului, le-a dat un conținut înaintat.

« Un pictor al clasei muncitoare » este titlul articolului dedicat lui N. A. Kasatkin, a cărui activitate a fost valorificată abia după Marea Revoluție din Octombrie. N. A. Kasatkin apare ca un inițiator al realismului socialist în pictura rusă, fapt în care rezidă însemnătatea sa istorică, specificul și caracterul inovator al artei sale, strîns legată de viața și lupta clasei muncitoare. O mare putere de adîncire a subiectelor alese, gama coloristică sobră, unitatea tonurilor și proporțiile reduse, caracterizează cele mai bune din pînzele acestui pictor-patriot și subtil psiholog.

Articolul « Din istoria legăturilor dintre arta plastică poloneză și cultura artistică rusă », de B. Suris, menționează o serie de evenimente și documente istorice care dovedesc legăturile ce au fost create între cele două arte — rusă și poloneză — încă din secolul X—XI, legături culturale care au persistat și au devenit deosebit de puternice în ultimele două veacuri, dovedind că arta plastică a Poloniei s-a dezvoltat sub influența binefăcătoare a artei ruse, în ciuda condițiilor sociale și politice de cele mai multe ori grele. Articolul menționează numele celor mai de seamă artiști polonezi, care au mers pe calea realismului, determinați fiind de exemplul artei realiste a clasicilor ruși și mai tîrziu a artiștilor sovietici. Grava criză din epoca imperialismului a avut repercusiuni asupra prieteniei dintre cele două popoare, dar, nici servilismul față de arta decadentă a apusului, nici izolarea culturii poloneze de cultura înaintată rusă și sovietică, n-au putut distruge legătura care s-a cimentat de-a lungul secolelor.

In legătură cu moartea eminentului pictor chinez Sui-Bei-hun unul din cei mai reprezentativi artiști ai generației mai vîrstnice de pictori chinezi, L. Levina, semnează un articol în care arată activitatea laborioasă a dispărutului pe tărîmul artei plastice și contribuția sa în dezvoltarea pe baze noi a tradițiilor vechii arte chineze. Lipsit de orice atracție pentru arta formalistă, Sui-Bei-hun, a excelat în portretistică și peisagistică. El a luat parte în 1930 la crearea școlii de « Artă mixtă » care tindea să se orienteze nu numai după tradițiile artei clasice chineze ci și după cea europeană. A depus multe eforturi pentru organizarea de muzee și galerii de artă națională, pentru organizarea schimburilor culturale dintre China și Uniunea Sovietică. In 1949, la expoziția pictorilor contemporani a prezentat două compoziții cu teme progresiste precum și portrete ale fruntașilor în muncă.

## *DIN CUPRINSUL Nr. 2/1954.*

Articolul de fond « Baza creației artistului sovietic », subliniază că forța educativă a artei sovietice și puterea ei de convingere constă în înaltul ei conținut. Ideologia ei este strîns legată de adevărul vieții și numai operele care oglindesc diferitele ei aspecte, progresele sau lipsurile oamenilor sovietici, capătă valabilitate și sînt apreciate de întregul popor.

Articolul arată în continuare, că deși arta plastică sovietică se dezvoltă necontenit pe drumul aprofundării conținutului său ideologic, artiștii nu răspund încă în totul cerințelor poporului. Nu toți artiștii plastici știu să aleagă tipicul din viață, să reflecte viața în lumina concepției marxist-leniniste despre lume.

Demascarea așa numitei « teorii a lipsei de conflict », lămurirea problemelor de creație cu prilejul Congresului al XIX-lea al Partidului, critica adusă artei de către presa de partid, au clarificat multe probleme de artă.

Articolul cu titlul « Problemele picturii monumentale sovietice » de V. Tolstoi, arată că adevăratul caracter monumental nu rezidă numai în proporții, ci în caracterul subiectului ales.

Rezolvarea clară a spațiilor, respectarea raporturilor de proporții și spațiale între pictura monumentală și arhitectură, organizarea ritmică a compoziției sînt condiții importante ale picturii monumentale. De asemenea, acest gen de pictură cere tonuri și volume contrastante, pentru ca ele să nu se piardă în spațiul arhitectonic. Autorul subliniază în continuare, unele dintre cele mai reușite picturi monumentale sovietice.

M. Socolnikov, semnează articolul « Pictorii din R.S.F.S.R. în anul 1953 », în care, analizînd unele lucrări, menționează creșterea nivelului lor ideologic și artistic, arătînd că pictura de gen, peisajul, sculptura monumentală și de interior se dezvoltă puternic. In ce privește grafica, acest gen de artă nu e suficient abordat, iar lucrările satirice și ilustrațiile de cărți vădesc un nivel ideologic și artistic mai ridicat ca în anii precedenți.

Din articolul cu titlul « Insemnări despre portret și gen în sculptură », semnat de M. Neiman, aflăm despre unele realizări în domeniul acestor genuri, cu prilejul deschiderii la sfîrșitul anului 1953, la Moscova, a Expoziției sculpturii de postament. Printre lucrările expuse, cele mai importante sînt: bustul în marmură al lui Socrate de S. Konenkov, portretul lui Pugaciov de I. Neroda; sculptorul V. Țigal realizează un portret viu în lucrarea intitulată *Solul păcii*.

M. Neiman, arată în ultima parte a articolului, că lucrările de gen, deși prezintă unele realizări, sînt în general monotone și repetă motive cunoscute.

Articolul « Aportul de creație al pictorilor bieloruși » de M. Orlova, vorbește despre expoziția de artă plastică a R.S.S. Bielorusă, care a avut loc la sfîrșitul anului trecut, în orașul Minsk. Au fost prezentate în expoziție pînze istorice, ca: *Scrisoare de la Lenin* de V. Tvirko și S. Li, *Un astfel de Partid există!* de A Sibnev, ș. a. Tabloul lui G. Brjozovski, intitulat *Pe cîmpiile patriei* este una din cele mai inspirate lucrări ale picturii de gen. Ilustrația cărților reprezintă de asemenea un progres. Printre sculpturile expuse pot fi menționate grupul *Orizonturi noi* de A. Glebov și unele portrete istorice. Bine reprezentate apar atît caricatura cît și satira. In concluzie se subliniază că pictorii bieloruși au dovedit legătura lor strînsă cu viața poporului lor și munca neobosită pentru desăvîrșirea măestriei profesionale.

Un articol important este și cel semnat de V. Sleev « Legăturile dintre arta rusă și cea ucraineană în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, scris cu prilejul sărbătoririi celei de a 300 aniversări a reunirii Ucrainei cu Rusia. Autorul articolului arată că arta rusă, cu toată opresiunea autocrației țariste și a naționaliștilor burghezi ucraineni, a exercitat o influență binefăcătoare asupra celei ucrainene.

Admirator al culturii înaintate a poporului rus, poetul și pictorul ucrainean Taras Sevcenko, folosind cele mai bune tradiții ale artei ruse și ucrainene, a creat bazele orientării democratice ale picturii ucrainene. Artiștii ucraineni — Jemciujnicov, Trutovski, Socolov, toți trei prietenii și continuatorii ideilor lui T. Sevcenko, prin tendințele democratice oglindite în operele lor, au exercitat o influență simțitoare asupra generației următoare de pictori realiști ucraineni. Legăturile reciproce dintre artiștii ruși și ucraineni din a doua jumătate a sec. IX-lea, au constituit un front comun în lupta pentru o artă realistă.

E. Levenfiș, publică articolul « Taras Sevcenko în creația lui Mikeșin », în care arată că sculptorul N. O. Mikeșin, care l-a cunoscut pe Sevcenko la Petersburg, a încercat să redea în sculpturile și ilustrațiile sale chipul acestuia sau scene inspirate din operele sale.

Dacă Mikeșin n-a reușit să imortalizeze într-o sculptură monumentală chipul marelui patriot Taras Sevcenko, din cauza regimului țarist, după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, figura marelui poet și sculptor a fost redată în cele mai bune lucrări ale sculptorilor sovietici.

« Ferestrele satirei », articol semnat de V. Kostin, arată marea dezvoltare ce s-a dat în ultimul timp acestei forme de artă, care reprezintă o combinație între caricatura de ziar cu afișul satiric. Din inițiativa Uniunii Pictorilor din Moscova s-au format brigăzi de caricaturiști care au mers în diferite colhozuri și au executat caricaturi pe teme actuale, însoțite de texte în versuri, satirizînd lipsurile existente în viața colhozurilor. Ei și-au cules datele de la înșiși țăranii colhoznici care li le-au dat cu multă plăcere. După afișarea « Ferestrelor satirei », aveau loc discuții. Aceastä experiență a dovedit că sistemul poate fi folosit cu succes în munca de propagandă.

I. Tumanian, în Experiența creării țesăturilor artistice decorative », înfățișează faima mondială de care s-au bucurat în trecut țesăturile decorative ruse, covoarele, goblenurile lucrate de mînă și brocarturile, artă ale cărei începuturi datează încă din secolul al XII-lea la Kiev și care a atins culmea perfecțiunii în veacurile XVIII și XIX. Astăzi, industria textilă rusă continuă aceste minunate tradiții, executînd cele mai variate țesături decorative.

Ea lucrează fără încetare la perfecționarea mijloacelor tehnice de execuție și la dezvoltarea pe scară cît mai mare a producției.

A. Tihomirov, în articolul « Expoziția de artă plastică finlandeză », subliniază că deschiderea acestei expoziții în decembrie 1953, în sălile Academiei de Arte din U.R.S.S., a constituit nu numai un eveniment artistic important, ci și dovada vie a legăturilor de prietenie care unesc cele două țări. Expoziția a cuprins pînze datînd din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, cînd s-a înființat și dezvoltat Școala națională finlandeză de pictură și pînă în prezent. A. Gallen-Kallella, care s-a bucurat de multă apreciere din partea scriitorului A. M. Gorki, este unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai picturii finlandeze de la finele veacului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea. Articolul arată în continuare că secția de grafică, mai slab reprezentată, a cuprins acua-forte și gravuri de Gallen, E. Tanttu, V. Askola. Sculptorul Aaltonen, unul dintre artiștii de frunte ai Finlandei a prezentat printre alte lucrări, semnificativa operă intitulată *Pace*. De altfel, luată în ansamblul ei, expoziția reliefează ideile de pace și prietenie care preocupă poporul finlandez și pe artiștii săi.

In jurul expoziției maghiare de artă aplicată, prezentată la finele anului 1953 la Muzeul de Istorie din Moscova, într-un articol semnat de S. Temerin, sînt enumerate genurile de lucrări expuse: ceramică, sticlărie — gravată cu mult gust sau decorată cu email — pipe și țigarete sculptate, sculpturi și incrustații în lemn făcute de păstori, covoare, țesături, broderii, dantele eșite din mîinile harnice ale femeilor ungare, ș. a. Autorul arată apoi gradul de înflorire al artei populare ungare, din ultimii ani, de cînd statul a creat cele mai bune posibilități pentru dezvoltarea acestei arte. Expoziția a demonstrat talentul poporului maghiar, precum și entuziasmul cu care lucrează el astăzi pentru renașterea și dezvoltarea celor mai bune tradiții de artă populară ale țării.

Pe marginea expoziției de grafică de șevalet și de ilustrație a cărții, deschisă anul acesta la Berlin, A. Zamoșkin, în articolul său « Expoziția Graficei Germane de astăzi », reliefează succesul artei realiste germane. Inspirîndu-se din viața poporului, artiștii Germaniei Democrate oglindesc în operele lor avîntul muncii creatoare, lupta poporului pentru democrație, pace, pentru o Germanie liberă și unită, spre deosebire de arta Germaniei Occidentale, care lunecă tot mai mult în mocirla formalismului. Zugrăvirea chipurilor oamenilor muncii se bucură de o deosebită atenție din partea artiștilor plastici germani.

Articolul arată în continuare că expoziția dovedește succese și în ce privește realizările artiștilor germani în domeniul satirei politice (G. Beling, E. Schaw, K. Poltiniak). A. Zamoșkin accentuează în ultima parte a articolului necesitatea ca artiștii, graficienii germani să studieze mai profund tradițiile artei clasice realiste, ale pictorilor umaniști — Dürer, Holbein și L. Cranach, care în operele lor au redat cu forță realitatea epocii respective.

N. Dmitrieva semnează recenzia intitulată « O carte de teorie a artelor » referitoare la lucrarea lui G. Nedoșivin « Studii asupra teoriei artei », recent apărută, care pune și rezolvă anumite probleme generale de estetică, cum ar fi de pildă cele referitoare la imaginea artistică și noțiunea de artă. Recenzenta după ce menționează că cea mai interesantă parte a studiului este « problema realismului », încheie subliniind importanța lucrării, care reprezintă o inițiativă remarcabilă în domeniul teoriei esteticii.

# CRONICA

## EXPOZIŢIA DE PEISAJ

In ciclul de expoziţii personale şi colective, organizate de U.A.P. cu sprijinul Fondului Plastic, a fost deschisă în cursul lunii aprilie în sala Dalles o expoziţie colectivă, cu tema « Peisajul ».

Au expus lucrări în ulei, acuarelă, creion, pictorii: P. Atanasiu, Giorgio Barbieri, George Catargi, Maria Constantin, Constantin Constantinescu, Olga Copăceanu, Pavel Codiţă. P. Dumitrescu, Corneliu Demetrescu, Alexandru Gîrlea, Lucian Grigorescu, Ghiaţă, Sorin Ionescu, Gh. Ionescu, Béla Kromer, Ghelman Lazăr, Corina Lecca, Paul Molda, Al. Moscu, Tatiana Moscu, Constantin Paulet, Eugen Popa, Ion Pacea, Pantele Stanciu, Tr. Sfinţescu, A. Secoşanu, Chintilă Spiru, Paul Verona, Varga, şi alţii.

## EXPOZIŢIA SAVA HENŢIA

Anul acesta s'au împlinit 50 de ani de cînd s-a stins din viaţă pictorul Sava Henţia (1848—1904). Pentru ca opera sa să fie cunoscută de oamenii muncii, Muzeul de Artă al R.P.R. a strîns operele sale cele mai semnificative într-o expoziţie comemorativă.

Artist realist, Sava Henţia a pictat scene de gen, tablouri istorice, portrete, flori, naturi moarte, peisaje.

## EXPOZIŢIA DE GRAFICĂ ITALIANĂ

In perioada aprilie-mai a. c., în sala de grafică a Muzeului de Artă al R.P.R., s-a deschis o expoziţie cu tema: « Grafica italiană ».

Au fost expuse compoziţii şi studii ale maeştrilor graficieni italieni din sec. XV şi XVI — (Perugino, Andrea Mantegna, Rafael, Tiziano, Andrea del Sarto, Marcantonio, Raimondi, Pierino del Vaga, Agostino Veneziano, Antonio da Trento, B. Passarotti, Caravaggio, Baroccio, Correggio, Tempesta) din sec. XVII — (Grimaldi, Guercino, Crespi, Solimena, Calandrucci, Stefanodella Bella, Lanfranco, Salvator Rosa) şi din sec. XVIII— (Tiepolo, Piranesi, Zucarelli, Canaletto, etc.).

Compoziţiile înfăţişează scene cu subiecte religioase sau mitologice — mai ales din secolul XV şi XVI — spre deosebire de secolul XVII şi XVIII în care atenţia artiştilor se îndreaptă spre peisaje, picturi de gen, pastorale, culminînd cu suita « carcere » a lui Piranesi, opere ce demască cruzimea claselor exploatatoare care-şi organizaseră un sistem complicat de torturi pentru oamenii ce li se împotriveau.

## EXPOZIŢIA DE CARICATURĂ ŞI DESEN SATIRIC

In luna iulie, Muzeul de Artă al R.P.R. a organizat o expoziţie de caricatură şi desen satiric, cuprinzînd lucrări care ilustrează dezvoltarea acestui gen în ţara noastră de la primele începuturi şi pînă la 23 August.

Materialul prezentat în condiţii foarte bune, urmăreşte firul tradiţiei progresiste, luptătoare a caricaturii, scoţînd în lumină şi valorificînd o serie de figuri de artişti care au înţeles să-şi pună talentul şi spiritul combativ patriotic în slujba idealurilor de libertate socială şi naţională a poporului nostru.

Tematica expoziţiei reliefează lupta unor artişti avansaţi ca: Nicolae Grigorescu, Henric Dembiţki, Nicolae Mantu, Şirato, Iser, Ary Murnu, Ressu, B'Arg, Tonitza, Constantin Jiquide, Aurel Jiquide, Petrescu Găină, Ross. Gion şi alţii împotriva exploatatorilor, a monarhiei, a jafului şi corupţiei care domneau în trecut, a sugrumării libertăţilor democratice, a moravurilor putrede ale burgheziei, a fascismului şi crimelor sale, a războiului imperialist, etc.

## EXPOZIŢIA STUDENŢEASCĂ

Institutul de Artă « N. Grigorescu » din Bucureşti şi cenaclul studenţesc « Th. Aman » au organizat în luna iulie o expoziţie cuprinzînd lucrări extraşcolare ale studenţilor. Au fost expuse un număr însemnat de tablouri, desene şi unele sculpturi. Pe baza materialului s-a putut vedea că printre studenţi se numără o serie de elemente dotate, cum ar fi: Baciu, Sabin Bălaşa, Petre Bedivan, Traian Brădeanu, Virgil Demetrescu, Marin Iliescu, Ion Nicodim, Viorica Stolbenco, Mircea Ştefănescu, Velea şi alţii.

In general au fost prezentate peisaje, portrete, însă numai puţine compoziţii şi proiecte de compoziţii inspirate din actualitate.

Pozitiv şi remarcabil este faptul că s-a simţit în linii mari o orientare realistă în viziunea studenţilor, rod desigur al noilor principii care stau la baza învăţămîntului nostru artistic. S-a putut vedea că pregătirea profesională este în creştere.

Totuşi, din faptul că în expoziţie domină peisajul sau portretul de studiu, a reieşit că preocupările studenţilor în timpul lor liber nu sînt încă suficient legate de problemele mari ale vieţii noastre, care cere o artă cu un bogat conţinut de idei. Ar fi fost de aşteptat ca tocmai în lucrările extraşcolare să apară mai puternic dorinţa studenţilor de a-şi încerca puterile pe linia acelei orientări unde ei vor trebui să dea în viitor, ca artişti formaţi, lucrări de valoare.

## EXPOZIŢIA DE ARTĂ DECORATIVĂ ŞI APLICATĂ

In luna iulie a avut loc în sala Dalles deschiderea Expoziţiei de artă decorativă şi aplicată, organizată de Ministerul Culturii şi Uniunea Artiştilor Plastici, expoziţie caracterizată prin noutatea, varietatea şi calitatea lucrărilor expuse. Incercările reuşite de a folosi creator motivele de inspiraţie populară în aproape toate genurile de lucrări, au dat un caracter unitar expoziţiei, cu toată diversitatea lucrărilor expuse. Perfecţiunea execuţiei şi finisajul îngrijit a majorităţii pieselor, a contribuit la impresia generală că avem de a face cu o artă matură, dezbărată de diletantism.

Foarte interesante au fost lucrările în piele (albume, casete, legătorie de cărţi), în care utilizarea creatoare a elementelor de folklor (motive din ţesături populare, cojoace, covoare), s-a făcut în mod fericit, în cadrul celor două genuri de execuţie prezentate în expoziţie— mozaicul de piele şi relieful în piele. S-au remarcat lucrările tovarăşelor: Ella Cancicov, Varinca Diaconu, Stella Văleanu, Valeria Dobrescu, Viorica Prodanof.

Un nou gen de artă este reprezentat prin lucrările de pictură decorativă pe lemn. Ca şi vestitele palehuri ruseşti, piesele expuse au arătat legătura strînsă dintre acet gen şi creaţia populară. Lucrări executate la un nivel înalt au prezentat artistele: Aurelia Ghiaţă, Angela Brabeţeanu, Maria Profeta, Heda Dumitrescu, Mimi Podeanu, Nutzy Lempel şi altele.

Arta ceramicei a fost variat reprezentată în expoziţie, de la mici scrumiere şi pînă la imense vase de grădină şi piese decorative arhitecturale. S-au remarcat lucrările artiştilor Maria Chelsoi, Maria Lăzărescu, Germaine Vasilescu, Stella Gănescu şi Gheorghe Mogoş.

Textilele imprimate sînt importante mai ales prin răspîndirea largă ce o pot căpăta în industrie. Lucrările expuse n-au arătat toate posibilităţile artiştilor în acest domeniu, întrucît din lipsă de spaţiu multe lucrări bune n-au putut figura în expoziţie. Colectivul de artişti de la Institutul de Cercetări al Ministerului Industriei Uşoare, Prato Ruth, Freişberg, Elena Filip şi alţii, precum şi lucrările elevilor de la institutele de artă din Bucureşti şi Cluj (clasele Pană Buescu şi Carol Viedman) arată un înalt nivel artistic. Tovarăşa Pană Buescu a expus cîteva lucrări reuşite de textile imprimate manual.

Foarte interesante au fost perdelele şi feţele de masă inspirate din motive populare secuieşti, ţesute de Magda Csulak. Panourile decorative în material textil, prezentate de Maria Chelsoi şi broderiile Elenei Repeţeanu sînt remarcabile. O încercare interesantă a constituit-o fragmentul de panou decorativ, brodat după proiectele tovarăşei Ioana Grigorescu Diaconu.

Un interes deosebit au prezentat prototipurile de piese de sticlă suflată, prezentate de Jean Baras, precum şi modelele de lămpi din sticlă ale lui Vasile Rado.

Puţinele modele de îmbrăcăminte decorată cu motive populare adaptate, expuse de Ana Dona, Szentinbrei şi Eva Benedeck, deschid o perspectivă nouă artelor decorative aplicate.

Păpuşile şi mai ales compoziţiile cu păpuşi pe teme satirice, realizate de Ioana Munteanu, Aurora Grigorescu şi altele, arată un nou model de exprimare a tipicului vieţii noi. Marionetele executate după proiectele tovarăşei Ileana Popescu, reprezintă o adevărată sinteză a ilustraţiei plastice şi a figurilor de scene.

Mozaicurile şi vitrourile expuse au oglindit confuzia ce domneşte în înţelegerea şi utilizarea unor materiale încă prea puţin întrebuinţate la noi. S-au remarcat, mai ales prin monumentalitatea lor, proiectul de vitraliu al pictorului Stefan Szöny ((*Eliberarea*) şi proiectul de frescă din mozaic de ceramică de Ştefan Constantinescu.

Sculptura mică a fost bogat reprezentată, însă în marea lor majoritate prin lucrări care par — şi chiar sînt în parte — machetele reduse ale unor sculpturi de dimensiuni mai mari. Din păcate artiştii n-au dat destulă importanţă (cantitativ şi mai ales calitativ) lucrărilor executate în materiale ceramice, destinate unor reproduceri de mari serii. S-au remarcat piesele prezentate de Zoe Băicoianu, Elly Hette, Mircea Ştefănescu şi alţii.

Lucrări pozitive în domeniul feroneriei a expus Vlad Niculescu.

# CUPRINSUL


| | | |
|---|---|---|
| 23 AUGUST 1944—23 AUGUST 1954 | Zece ani de rodnice înfăptuiri . . . . . . . . . . . . | 5 |
| IONEL JIANU | *Expoziția Anuală de Stat 1953—1954.* Compoziția statuară . . . | 9 |
| RADU BOGDAN | *Expoziția Anuală de Stat 1953—1954.* Unele aspecte ale portretului | 23 |
| EDITH STOIAN | *Expoziția Anuală de Stat 1953—1954.* Despre pictura de gen | 39 |
| ION DORU | *Expoziția Anuală de Stat 1953—1954.* Caricatura . . . . . | 48 |
| Acad. Prof. GH. OPRESCU | *Discuții.* Ce ne învață clasicii noștri și îndeosebi Grigorescu . . | 55 |
| K. SITNIC | La a 60-a aniversare a nașterii lui B. V. Ioganson. *Un maestru al picturii tematice sovietice.* . . . . . . . . . . . . . . . | 59 |
| A. KAMENSKI | Posibilitățile genului . . . . . . . . . . . . . . . . . | 69 |
| EUGEN TARU | *Din realizările maeștrilor artei populare chineze.* Figurinele de pămînt ars de la Și-Wan . . . . . . . . . . . . . . | 72 |
| MIRCEA POPESCU | Sava Henția. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 79 |
| TEODOR ENESCU | *Figuri de artiști contemporani:* Camil Ressu . . . . . . . . | 87 |
| DIN ACTIVITATEA SECȚIILOR DE CREAȚIE ALE U.A.P. | Dezbateri asupra problemelor peisajului, afișului și compoziției statuare . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 94 |
| ION FRUNZETTI | *Recenzii.* Anton Coman: « Octav Băncilă » . . . . . . . . | 96 |
| DIN REVISTA ISKUSSTVO | *Note rezumative* . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 98 |
| CRONICA | . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 100 |



Redactor șef: *DORIO LAZĂR.* Colegiul redacțional: *BORIS CARAGEA, IOSIF COVA, IOSIF ISER, LIGIA MACOVEI, M. H. MAXY, JULES PERAHIM, CAMIL RESSU, ȘTEFAN SZÖNYI.* Macheta artistică: *ANDREI CRISTEA*

Redacția revistei: Cal. Victoriei 155. Telefon 3.75.61

Tiparul: *București, Intreprinderea Poligrafică Nr. 4. — Calea Șerban Vodă, nr. 133 — 135.*
Policromii: *București, Intreprinderea de bilete de bancă și timbre — Str. Fabrica de Chibrituri, nr. 28*

LEI 25